



U N I V E R S I D A D E
LUSÓFONA
D O P O R T O

Rui Sérgio de Sousa Cândido Lourosa

Catarse coletiva ou a comunidade em pira

O Enterro do Rico Irmão na aldeia do Touro

Tese de Doutoramento

Trabalho realizado sob a orientação do

Professor Doutor José Gomes Pinto

Julho de 2019

É autorizada a reprodução integral desta tese/dissertação apenas para efeitos de investigação mediante declaração escrita do interessado, que a tal se compromete.

Assinatura:

RESUMO

Catarse coletiva ou a comunidade em pira

O Enterro do Rico Irmão na aldeia do Touro

O ritual *Enterro do Rico Irmão* tem lugar na terça-feira de Carnaval na Aldeia do Touro, em plena Serra da Nave no centro-norte de Portugal e funciona como pivot desta investigação que aqui se materializa: é objeto de trabalho teórico e prático e é matéria-prima para a produção e reflexão no domínio do artístico. - Para tal, é produzida descrição, análise e reflexão acerca deste ritual, a partir de trabalho de campo e de revisão bibliográfica, possibilitando o seu contraste com os rituais aproximados e com os rituais de sacrifício e permitindo, assim, entretecer uma linhagem e um diálogo destas práticas através dos tempos. Há também, neste trabalho desenvolvido, o desejo de entender e demonstrar uma forma de catarse da comunidade que se efetua nestes rituais e que pauta, gravando a fogo as ruas da Aldeia do Touro, a noite de Terça-feira de Carnaval a cada ano. A partir deste entendimento e diálogo com o ritual, nele próprio e na sua investigação, bem como numa revisão do estado da arte, cria-se o envolvimento e a esteira para uma produção artística, a partir do fotográfico. Nesta produção cria-se, também, uma investigação e experimentação acerca dos meios usados, no trabalho de campo, no atelier e na consecução da obra expositivamente em formato instalação. Enquanto resultado, todo o trabalho de desenvolvimento artístico se transforma num contínuo diálogo entre todos os momentos da investigação, permitindo aferir conclusões teóricas e operativas acerca de todos os estudos e processos envolvidos.

Palavras-chave: etnografia, Carnaval, ritual, fotografia, arte

ABSTRACT

Collective catharsis or the community in pyre

The ritual *Enterro do Rico Irmão* in the village of Touro

The *Enterro do Rico Irmão* ritual takes place on Tuesday of Carnival in the village of Touro, at Serra da Nave in the north-central Portugal and works as a pivot for the research that materializes here: as subject of theoretical and practical work and as subject production and reflection in the artistic domain. - For such, it is produced description, analysis and reflection about this ritual, focusing on field work and bibliographical revision, enabling its contrast with approximate mores and the practice of rituals of sacrifice, permitting to interweave a lineage and a dialogue of these practices through time. There is also, in this work, the desire to understand and demonstrate a form of community catharsis that takes place in these rituals and which puts on motion, etching with fire the streets of Touro, the night of Carnival, each and every year. From this understanding and dialogue with the ritual, in itself and in its investigation, as well as in a review of the state of the art, its created the involvement and the wake for an artistic production, departing from the photographic medium. In this production is also created research and experimentation on the media that was used, in the field work, in the studio and in carrying out the work expositively in installation format. As a result, all the artistic development work becomes a continuous dialogue between all the research moments, allowing to obtain theoretical and operative conclusions about all studies and processes involved.

Keywords: ethnography, carnival, ritual, photography, art

ÍNDICE

Introdução p.11

1 O Homem (da Nave) e a Geografia (Sentimental) p.17

2 Saturnalia

2.1 Sem Pé no Tempo p.21

2.2 Aproximações p.32

2.3 Em Portugal p.37

2.4 Da Ruralidade p.53

2.5 Do *Demo* p.59

3 Morte – Rito

3.1 Ritual-Sacrifício p.71

3.2 Do Funerário p.76

3.3 *Chambre Ardente* p.82

3.4 *Funus Imaginarium* p.86

3.5 Palimpsestos Cíclicos p.88

4 Do Etnográfico, do Artístico p.93

5 O Projeto Artístico

5.1 O Encontro p.125

5.2 Tecnicamente p.127

5.3 As Imagens p.131

5.4 A Exposição p.179

5.5 O Espectador, na Obra p.181

5.6 Do Artista p.185

5.7 Relação, Contribuição, Pertinência p.188

Conclusões p.195

Bibliografia p.203

Apêndice I – Entrevistas p.221

Apêndice II – Manancial de Imagens p.229

Introdução

Enterro do Rico Irmão, festividade cíclica de Carnaval que acontece na chamada terça-feira gorda na aldeia do Touro sita na Serra da Nave, Concelho de Vila Nova de Paiva na Beira Alta. As celebrações de Entrudo por terras de Aquilino estruturam-se de uma forma algo diferente do que o Carnaval urbano contemporâneo, *grosso modo* colado à bambochata abasileirada que é a referência num habitual e genérico corso pelas cidades portuguesas, muito pouco tropicais. No *Enterro do Rico Irmão*, num misto de Saturnalia pagã carregada de excessos, duma dramaturgia em auto popular carregado de crítica social e de pura *masquerade* dionisiaca, aventa um ritual, que se quer de passagem, de estrutura tragicómica em que morte e riso, catarse e ebriedade são as condições para a festa.

De óbvia génese pagã como festividade da Saturnalia, com réplicas não exatas no *Matar o Galo* (Viseu), no *Correr o Galo* (Lamego e Tarouca) (Correia & Costa, 2015, p. 232), no *Enterro dos Galheiros* (Vila do Conde) e genericamente por Portugal inteiro como o *Enterro do João* (Oliveira, 1984: p. 17). Tem ainda réplicas ou contrapartes europeus em carnavais franceses e belgas em que figuras antropomórficas são representadas e tornadas cabeça de cortejo como o *Jean Pansard* na região da Champagne em França e o *Lent Jonh* por toda a Inglaterra do séc. XIX (Oliveira, 1984: p. 23). No Carnaval contemporâneo talvez o *Rei do Carnaval* tenha tomado esta figura, num exercício de comparação.

Com três momentos essenciais, em participação plena da comunidade, este ritual desenvolve-se a partir de um ir buscar o *irmão*, um igual (Correia & Costa, 2015: p. 233) ao meio do povo e que é apresentado, num palco improvisado, por um juiz acompanhado de duas figuras clericais e um funesto carrasco de embuço. Lê-se-lhe a acusação e o testamento, a sentença de morte não tarda, e sem contemplações se enforca, esfaqueia, esbofeteia e esquifa o *Rico Irmão* para se levar em procissão ardente (literalmente), se queimar e atirar ao rio, num contínuo pranto carpideiro entremeado de risos e graçolas, confusão, brutalidade e embriaguez. O fogo atravessa o ritual e é parte do que no título se chama de pira, num sinónimo de morte, e que funciona como catarse duma culpa através do ritual. O Rico Irmão é a figura expiatória de uma comunidade inteira.

Para o serrano da Nave, o tecido da vida é, agora e através dos tempos, bastante ligado a um calendário pouco gregoriano. As estações e o comprimento dos dias são ainda os dispositivos de arregimentação da vida, do trabalho, do ócio, da folia, até da morte. As condições de vida duras

em terra de fragas e tojo, de sincelo e lajedo granítico, de lobos que ainda uivam e que Aquilino chamou *Terras do Demo* fazem este homem um pouco à imagem do seu meio. Um tudo ou nada *rough on the edges*, mas altivo e aguerrido, religioso e pagão ao mesmo tempo, agarrado à terra, ainda que esta lhe seja fria. Desde cedo romeiro e emigrante, que retorna e espreita a cada possibilidade, a terra que o viu nascer, os hábitos e as festas na contemporânea *internet*, ligando o corte circunstancial do *Homem da Nave* à sua serra. É este serrano que faz a festa e que atrás duma caraça que já foi de tábua (Ribeiro, 1968: p. 174), festeja um Carnaval, mais Entrudo, e acusa, sentencia, mata e atira ao rio o seu *Rico Irmão*.

O *Enterro do Rico Irmão* relaciona-se com toda a história de ritualidade de sacrifício pelos tempos e tem práticas e funções idênticas, pese o facto da festividade ser de Carnaval. A estrutura é, apesar das amputações¹, estilizações e adaptações dramatúrgicas, a do ritual de sacrifício que surge como forma de substituição da matança na caça coletiva e organizada do homem primitivo. O envolvimento torna-se inevitável e há uma função de pacto entre a comunidade que produz violência, com expressão de lealdade (Burkert, 1983: p. 35-37). O Entrudo e a festa propõem-se assim enquanto um cerzir social e comunitário em apaziguamento e catarse através da ritualização de um sacrifício selado a fogo, ora judicial ora sagrado (Pyne, 2012: p. 146). Esta libertação, ora de nojo ora de riso, aparece também no ardente cortejo fúnebre, num já *post-mortem*, na expressão de higienização do fogo e da água, do riso e do choro. Há também uma clara relação entre o Dionisiaco e o Apolíneo, que se fazem numa espécie de inevitabilidade indissociável, o dionisiaco, comporta em si, o sonho apolíneo, em duas faces da moeda que é esta dramaturgia popular. O sonho apolíneo não admite apenas “imagens agradáveis e deliciosas que o artista descobre dentro de si e estuda com absoluta nitidez,” mas “também o severo, o sombrio, o triste e o sinistro” (Nietzsche, 1988: p. 37).

Propondo um contexto artístico, tentamos descrever e analisar alguns exemplos, que consideramos pertinentes, quer para uma revisão do estado da arte, quer também para a construção de um contexto referencial na produção artística, ora mais conceptual e teoricamente, ora mais visual e formalmente. Esta revisão teve um efeito mobilizador para a produção e também fez uma ponte entre o que tratamos teoricamente e o que produzimos praticamente. Foram revistas as propostas seguintes: *Farewell to Photography* (1972) e *Snatched From Fire* (2015) de Daido Moriyama; o trabalho *Em torno da exposição “Barristas e Imaginários”* de Ernesto de Sousa; *Em busca do sagrado: Nixi pae e a jiboia* (2014) e *Aru Kuxipa | Sagrado Segredo* (2015) de Ernesto

¹ O ritual não tem uma dramaturgia assente num modelo fixo, e é muitas vezes abreviada pelas condições climatéricas.

Neto; *Tarantism* (2007) de Joachim Koester; o trabalho fotográfico de Jonh Brill; *Blow up Blow up* (2010) de Joan Fontcuberta; os trabalhos: *The origins of table manners* (1971) e *Fragmento Brazil* (1977) de Lothar Baumgarten; o trabalho reunido na exposição *Parallel Plot* (2010) Matt Saunders; o trabalho fotográfico de Miroslav Tichý; o trabalho fotográfico de Wols.

Após esta revisão do estado da arte apontamos a uma descrição e análise do projeto artístico. É proposta uma descrição no sentido logístico, técnico e formal de como foram concebidas e editadas as imagens e também uma descrição de como se vai organizar formalmente a exposição. Aponta-se a uma clareza na organização do *modus operandi* e da ligação entre os vários momentos na execução e investigação. Tenta-se clarificar também uma inevitabilidade na ligação entre artista e o ritual que se abraça como origem. Procura-se perceber a receção da obra e da exposição, na potência, quer das imagens que a compõem, quer também na sua organização expositiva. Do artista, pretende-se criar um eco da produção e da reflexão acerca da sua proposição num diálogo em que se aponta a uma revisão do fazer, pensar e investigar artístico. Todo este trabalho de descrição e enunciação não acontece sem uma reflexão crítica e também enquadramento artístico.

Estruturalmente, nesta memória descritiva, apontamos a: uma definição inicial dos contornos geográficos e de um possível contexto antropológico; um estudo do Carnaval, suas origens e história, uma revisão das recorrências, nacionais e internacionais do formato ou formatos aproximados do *Enterro do Rico Irmão*; uma análise e descrição a partir da revisão bibliográfica e da observação etnográfica; estudo do fenómeno ritualístico de sacrifício e seus entornos pela história estabelecendo as possíveis pontes; uma revisão do estado da arte apontando a uma contextualização artística da obra, do seu processo e formalismos; uma descrição, análise e apresentação da obra tentando tornar claro toda a prática e reflexão feita no decurso do que aqui se apresenta; uma apresentação de conclusões teóricas e práticas com algumas perspetivas de futuro.

Enquanto objetivos gerais são apontados aqui à construção de um entendimento maior e à produção de conhecimento acerca do ritual. Por tal, são aqui trabalhados:

- Um enquadramento geográfico-social da aldeia do Touro;
- Um enquadramento teórico com análise e reflexão crítica;
- Uma análise do ritual à luz de bibliografia específica, tentando perceber a sua linhagem dentro do que são os rituais de sacrifício;

- Uma análise etnográfica em observação-participação e também algumas entrevistas²;
- Uma revisão do estado da arte.

É óbvio objetivo geral a produção artística acerca do fenómeno e a razão desta monografia e apresentação. Dadas as metodologias de trabalho, onde a prática artística está sempre envolta em reflexão, o trabalho prático artístico e o trabalho teórico é duplo indissociável.

Em termos de objetivos específicos é possível detalhar ainda:

- Analisar o ritual e as suas relações através dos tempos e no espaço delimitado;
- Perceber singularidades e regionalismos presentes e passados acerca do ritual;
- Observar paralelismos e recorrências do ritual pelo país e estrangeiro;
- Perspetivar o ritual em relação à morte;
- Analisar o uso do fogo através do ritual;
- Perceber a violência no acesso ao sagrado / profano;
- Analisar e estudar criticamente a produção artística produzida;
- Debater conceitos e apresentar conclusões, práticas e teóricas;

Enquanto paradigma da produção da obra artística, existem quatro questões principais sistematizáveis e dialogantes:

- Na contextualização geográfica, antropológica, social, teórica, artística produzindo reflexão para o processo de criação artística.
- Na contextualização artística em sucessivas revisões do estado da arte em obra e teoria crítica.
- Na produção artística, na construção da obra fotográfica no dia de Carnaval e em contínuas sessões de laboratório / atelier.
- Em retorno do artístico ao teórico, ao etnográfico, ao geográfico, ao sociológico e a sucessivas revisões do estado da arte, para consolidação, para acerto das e nas imagens, ora no

² Foram produzidas três entrevistas com tourenses que estiveram de alguma forma envolvidos com o ritual e tenham mais conhecimento de causa, foram também consistentemente indicados pelo resto da população, estão reproduzidas na íntegra abaixo, no Apêndice II.

retorno nos dias de Carnaval à aldeia do Touro, ora na edição, reenquadramento, experimentação e confronto das imagens no trabalho de atelier.

- Na ciclicidade destes momentos, também imposta pela festividade fotografada, numa contínua prática reflexiva, enquanto metodologia.

Este trabalho, portanto, para além de partir de uma prática de participação / observação provinda de um protocolo etnográfico (não sem quebras) e de um consequente trabalho de investigação e consolidação teórica, sempre dialogantes, é também fruto de reflexão, produção e enquadramento artístico com sentido crítico, percebendo a sua pertinência e contemporaneidade. O trabalho de prática artística foi também um trabalho de reflexão dos media usados e da sua linguagem na sua adaptação à representação da referida festividade cíclica, prática milenar, do seu sítio e da sua gente.

Quanto à estrutura metodológica do trabalho e enquadrando-nos no universo das práticas académicas, o que aqui se propõe é a construção de uma tese de modelo teórico-prático. Promove-se e afirma-se aqui, não só a produção artística, mas um entendimento crítico da mesma, através da sua inevitável investigação conceptual, teórica, histórica, formal e técnica. Tomando forma nesta memória descritiva, num duplo teórico-prático, em criação de investigação e conhecimento na academia. Por tal assumimos um modelo em que a obra e a sua memória descritiva funcionam como proposta para tese de doutoramento.

O modelo de Tese de Doutoramento escolhida, previsto no Decreto-Lei 115/2013 de 7 de agosto, é o de projeto/obra e uma memória descritiva com uma extensão entre as 60 e as 100 páginas, na qual seja feito o enquadramento teórico do trabalho, contributo do mesmo para o avanço do estado da arte, reflexão crítica sobre o trabalho executado e perspectivas de futuro.

Todo o trabalho de investigação foi guiado eticamente pelo *The European Code of Conduct for Research Integrity*, atendendo especialmente aos seus pontos 1-Principles e 2-Good Research Practices.

Qualquer citação incluída no corpo de texto que provenha de literatura consultada em língua estrangeira, foi livremente traduzida para português. O sistema usado para todas as referências e citações é a norma APA.

São ainda anexados nos Apêndices o manancial fotográfico em formato de prova por contato e as entrevistas para consulta e remissão.

1 O Homem (da Nave) e a Geografia (Sentimental)

A exequibilidade de uma caracterização do homem da Serra da Nave, das terras do alto Paiva ou até desta delimitação como característica de uma personalidade parece-nos um pouco desajustada nos dias de hoje. No entanto, se recuarmos alguns anos e percebermos as características topográficas, climatéricas e de acesso a este planalto beirão talvez entrevejamos que, através de algum isolamento se tenham gerado uma série de características que definam um carácter, talvez mesmo um homem, à imagem do seu meio.

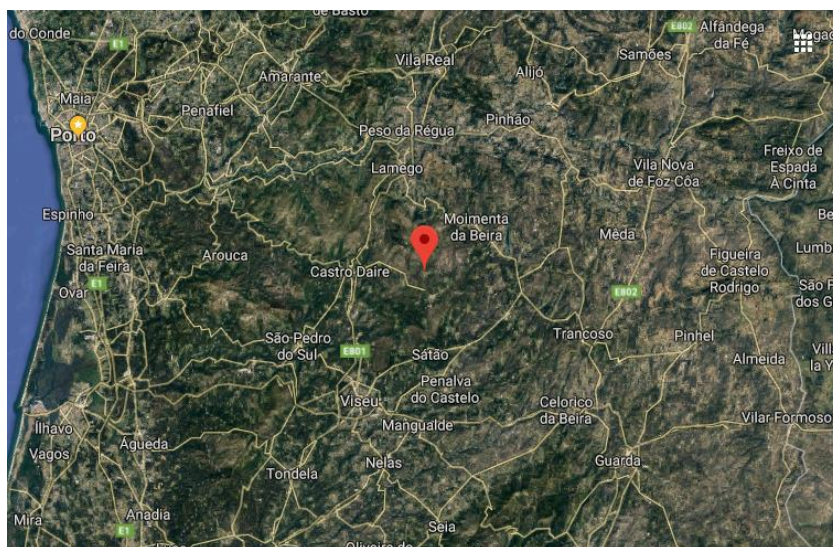


Fig. 1 – Localização da aldeia do Touro no mapa de Portugal

A Aldeia do Touro é sede de Freguesia sita no Concelho de Vila Nova de Paiva, Distrito de Viseu. Tem, de acordo com o censo de 2011, 918 habitantes com características etárias variadas, mas apontando para uma população envelhecida que constantemente perde os seus filhos para a emigração. É aldeia da serra da Nave, complexo planáltico formado pelas serras de Leomil e da Lapa, numa extensão da cordilheira central ibérica ou maciço Galaico-Duriense com 1011m de altitude marcado por talefe geodésico. Da malha urbana podemos referir a sua estrutura em “cruz mutilada” com a Rua Central, de traça medieval, que desce do Adro da capela de Santo António em paralelo com o rio Covo até à Rua da Encosta que dá para a Ponte do Rio Covo e a Rua das Lameiras que é saída da povoação. A arquitetura é popular e de lavoura onde o granito é

comumente usado em grandes balcões, varandas e eiras (Correia & Costa, 2015: p.228-p.230). O último quartel do séc. XX trouxe menos granito à arquitetura e alguma inspiração forasteira, fora do entorno da Rua Central pululam formatos arquitetónicos alienígenas e menos enquadrados na paisagem e na referida arquitetura popular.

ular.

Estruturando o carácter geográfico da serra da Nave, conta-nos Aquilino:

“Quanto à serra da Nave, aldeias bárbaras e truculentas – palhoça de juncos e tamancos com testeiras de ferro – vivem nas suas faldas e contrafortes cultivando o centeio, esborrachando o coelho à mocada e pescando por todos os processos, desde o trovisco aos pardelhos, a boga e a truta nos regatos e pegos. Para o cume da serra onde o marco geodésico acusa os seus 1011 metros de altitude, a vegetação predominante é a urgueira, de que o indígena extrai o carvão para as forjas, e o mato galego, em que entra toda a casta de arbustos, sargaço, fieito, carpanta, bela-luz, rosmãozinho, esteva, etc.” (Ribeiro, 1968: p. 12)

Em laivos de bom português, Aquilino fala-nos de uma terra dura, pouco fértil, dada a uma atenta recolha do que a natureza traz e de um intenso contacto e conhecimento dela. Aquilino continua:

“Aquela sala de bailar dos ventos; coreto tenebroso de lobos; chãs surradas onde as lebres estafam os cães e a comadre raposa vinha impavidamente derriçar o galinhame surripiado aos poleiros de Carapito a Alvite; ermos onde aprazia sonhar o avô dolménico abatendo o urso com o tanchão de uma árvore; esplanada onde rezam que se concentrou o exército de Almançor antes de se desdobrar pelas terras fartas e risonhas do sul.” (Ribeiro, 1968: p. 15)

Terra de lobos e raposas que visualmente Aquilino compara a um coreto. Uma redoma reservada para os que toleram as agruras climatéricas e topográficas, delimitada por terras mais fartas. Chamou-lhe *Terras do Demo* em referência direta ao *barzebú*, que sem delimitar severamente esta geografia a imputa ao serrano da Nave, onde muitas das suas personagens acham pé.

Estruturando o homem que a habita e percebendo a sua diferença: “Esta serra todavia é bem diferente das demais serras de Portugal. Daí o homem também ser muito outro.” (*idem*, 1968: p. 15). Este outro homem, onde Aquilino assenta os seus personagens, do Malhadinhas à Salta-Pocinhas, todos entram dentro do paradigma da serra e se não são serranos e mais forasteiros, giram também à volta desta e do seu carácter outro.

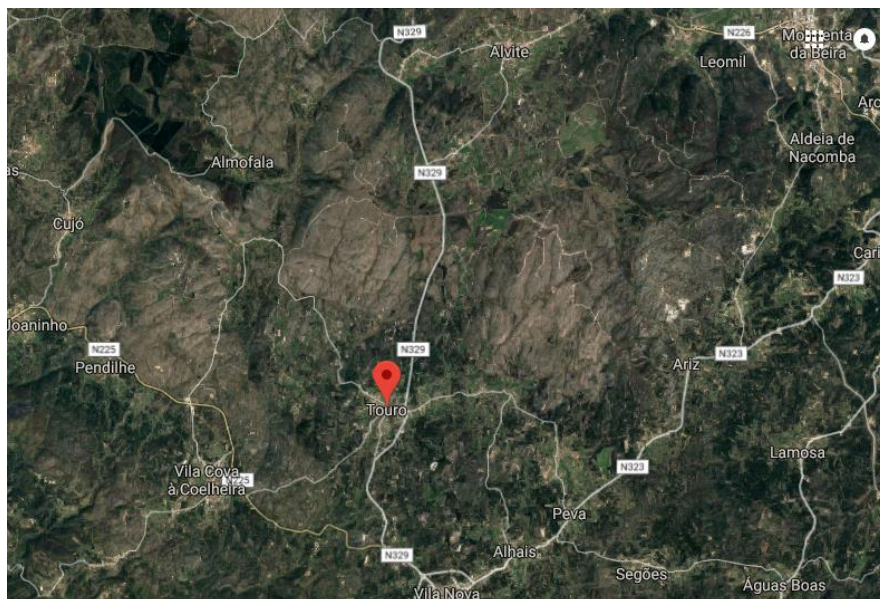


Fig. 2 – Imagem ilustrativa do maciço da Serra da Nave com a aldeia do Touro na sua região central.

De outro ou de característico, este homem, ainda com traças de caçador recolector, tem no seu *sui generis* uma aproximação à terra que aqui, com a ajuda de Aquilino, determinamos. É também, através da sua etnografia nas suas *Arcas Encoiradas*, que propomos uma linha:

“O homem de que foi lavrada esta ficha antropológica: tipo alto, moreno, de cabeça e face sobre o comprido, mento saliente, prima entre outras qualidades pelo feitio positivo, constância e tenacidade. Tenaz é de todos os atributos o que mais lhe convém. Esta virtude implica, além de génio operoso, firme querer. A sua vida exterior, fortuna, aventuras e heroísmos são acima de tudo fruto da vontade. Meditou ter água com que regar o seu quartel minúsculo de feijões, e vai com a mina pelo cerro dentro até sangrar a veia que lhe há-de encher a pocinha que no topo da fazenda dormita abaixo de merugens, ao som de duas rãs catureiras, ou espelha um céu de iluminura. Saiba o morro para plantar dois bacelos. Sacha três vezes o centeio. Rega quatro vezes o milho. Debulha, vagem a vagem, a sua colheita de feijoal. No tempo dos ninhos passa a manhã à espreita dum casal de perdizes para lhe roubar os ovos. Percorre três, quatro aldeias com um pedaço de pão no estômago a bufarinhar a canastra de sardinha.” (Ribeiro, 1962: p. 114)

Um homem de características resilientes e feito à imagem da própria serra, trabalhador e assertivo de alma positiva e bom senso, “O minhoto consulta a sua Maria, o beirão os seus botões” (Ribeiro, 1962: p. 115) continua Aquilino e numa volta de comparação afirma “Certas inventivas suas fariam a delícia de um Twain.” (*idem*, 1962: p. 115). Pode-se também perceber no seu *Romance da Raposa*, um já clássico da literatura infantil, que as características humanas que personificam os animais, eles próprios serranos, desde a raposa Salta-Pocinhas ao *Teixugo*

Salamurdo, são características que conferem com as que se encontram no serrano da Nave de Aquilino³.

Tal caracterização não pode mais ter contraparte no serrano contemporâneo, que não gosta da alcunha, que esteve emigrado em França ou no Luxemburgo, tem internet, vê televisão, conduz um automóvel e vai ao shopping à cidade e tem WC dentro de casa. Dificilmente as características do humano, ainda que tão circunscritamente, serão dados adquiridos. Dadas as alterações da segunda metade do séc. XX em relação às comunicações, acessos e à sua velocidade, de corrida (Virilio, 2000: p. 47) que literalmente apagam (*idem*, 2000: p. 31) os quilómetros que separam a Nave de Viseu, de Aveiro, do Porto e do mundo. Eternidades dimensionais (Ribeiro, 1962: p. 149) que se obliteram no chegar do alcatrão e da fibra. As caracterizações deste homem que já não é tão (sentimentalmente) da Nave são mais problemáticas. Híbrido entre ruralidade (ou serra) absoluta e homem contemporâneo português: com um olho na paisagem das limpas águas do Covo, do Vouga ou do Paiva e o outro nas redes sociais, uma visibilidade do aqui que se vive no corpo carne e outra do ali que é ligação, o longe que se faz perto, mas também que dá lugar à fuga.

Desde os anos sessenta que a emigração (e a migração antes) assola estas paragens como o vento frio no inverno. Numa leva de jovens para fora destas paragens que é óbvia no abandono das escolas primárias: a serra está desertificada. Há ainda assim um carácter de permanência e apego que se não impede a saída, faz voltar: o emigrante regressa, nem que na reforma, ou *retraite*, em estrangeirismo que doura o sotaque grosso destas paragens.

Como afirmado, esta caracterização antropológica pode não fazer total sentido nos dias de hoje, sob pena de produzir um sujeito étnico, um outro, quase colonial, não tendo sido essas as pretensões. A proposta foi falar acerca um homem que foi de muitas formas moldado à imagem do seu meio durante séculos. Por esta transversalidade temporal, em harmonia com o que aqui se trata, aponta-se para uma facilitação para um entendimento mais pleno do que se trabalha e apresenta em seguida.

³ Não se pretende com esta tentativa de descrição estabelecer uma configuração antropológica absoluta, mas estudar apenas a uma caracterização feita por Aquilino Ribeiro.

2 Saturnalia

2.1 Sem Pé no Tempo

Tentando traçar as origens do Carnaval teremos que recuar milénios. Estas festividades estariam inculcadas no calendário agrícola e solar inicialmente, que entre o solstício de inverno e do equinócio da primavera são apontadas a uma celebração da fertilidade e da renovação vegetal. Exemplo disso é o culto pré-romano a Átis, deus Frígio da vegetação, um pastor pelo qual Cibele se apaixonou, que, morto por um javali, se transforma num pinheiro. Numa outra versão da sua morte, morre por automutilação sexual debaixo de um pinheiro, que alimenta com o seu sangue (Frazer, 2000: p. 347-348). Uma renovação eterna: ideia da semente que aparentemente é o resultado da morte vegetativa que se renova na primavera seguinte numa nova planta. Num misto de tristeza pela morte do deus e de alegria (muitas vezes coincidente com a passagem do dia para a noite), celebrava-se a magia do renascimento e da fertilidade. Estas festividades tomavam a forma de um “Carnaval”, um festival de alegria onde havia um sentido de licença e de liberdade. O disfarce era já habitual e o clima era de alguma impunidade “Não havia dignidade demasiado elevada ou demasiado sagrada para que o mais humilde dos cidadãos assumir com impunidade” (*idem*, 2000: p.350-351). A evidência desta procedência torna-se óbvia na data e na natureza das festividades que vemos acontecer. Em Roma, o culto a Saturno embora perdido no tempo, será de eventual enxertia nos referidos rituais anteriores ou apropriação com neologismo de rituais de povos circundantes. Representava também o fim de um ciclo e o início de outro, uma festividade da renovação numa ode à abundância. Aludindo à expulsão de Saturno, deus das sementeiras, por Júpiter do Olimpo, e da criação da cidade de Roma pelo primeiro, estas festividades promoviam o jogo e o satírico onde havia trocas de papéis entre servos e senhores, em máscaras excessivas e onde se comia e bebia, sempre em descomedimento. O Rei do Carnaval sucede a este Saturno expulso e também se lhe comete a mesma sorte, muitas vezes em expressão extrema. No desenrolar do ritual de dramatização desta expulsão e morte de Saturno é sugerido que o ator que o encarna tenha sofrido na própria pele o seu funesto destino (*idem*, 2000: p. 586). Este culto terá sido esquecido durante algum tempo para depois ser renovado em 217 a.C., após a batalha de Trasimeno⁴, onde se presenteou o deus com um sacrifício e um banquete: primeiro com um carácter familiar e posteriormente já com datação fixa anual. O ritual da inversão era habitual desde o começo, nesses dias ninguém vestia toga nem nenhum signo de dignidade,

⁴ A Batalha do Lago Trasimeno, na província de Perúgia, Itália foi travada na primavera de 217 a.C., foi uma batalha da Segunda Guerra Púnica, na qual Aníbal destruiu o exército romano de Caio Flamínio numa emboscada, matando-o (Monteiro, 2015: p.169).

apenas uma túnica e um *piléus libertatis*⁵. À noite multidões saíam para a rua gritando de alegria: *Saturnalia!* (Heers, 1987: p. 22). Os elementos estruturais desta tradição serão nuvem no inconsciente coletivo durante o resto do ano, a vítima humana reparadora, o bode expiatório, o rei das Saturnais, o fantoche – rei do Carnaval, queimado no final duma licença coletiva de excessos em formato ritual. O formato / tema era o de um mundo às avessas assente na referida renovação de ciclo de cultivo, onde as normas institucionalizadas eram esquecidas e as reações agressivas e sexuais desbloqueadas (Prandi, 1997: p. 186).

A história milenária do Carnaval desde a originária simbólica da relação entre vida humana e vida vegetal, através da recuperação de valências ético-expiatórias, desenrolou-se ao longo do fio inconsciente de uma concepção «pagã» do mundo que hipostasiava o mal fora do indivíduo em figuras cuja sorte se articulou desde a tragédia ritual originária até à farsa fúnebre da idade moderna. Ela constitui portanto um possível paradigma da tradição e aparece como uma instituição cuja historicidade era em parte jogada a nível inconsciente (a festa, a ciclicidade dos acontecimentos, o «mundo às avessas» ritualizado) e, em determinados momentos (no tempo das revoltas camponesas na Europa entre os séculos XVI e XVIII), caracterizada por tomadas de consciência coletivas que tenderam a romper a ciclicidade e a repetição para inaugurar, aliás sem resultado apreciável, um mundo às avessas não efêmero ou, pelo menos, uma sociedade mais justa. (*idem*, 1997: p. 187)

Este mundo às avessas era, na Roma antiga, determinado especialmente no particular da mesa e do traje, os escravos e criados eram bem vestidos, sentados à mesa e eram servidos pelos senhores. Um folguedo privado, onde se efetiva momentaneamente uma inversão de papéis sociais e até a liberdade de expressão é ampliada. Uma festa em que a linguagem do servo era mais desbragada e jocosa com os senhores da casa e onde os jogos de azar e a máscara estavam sempre presentes. Prefigura-se nesta inversão um simbolismo na festa de Saturno, a de tempos mais igualitários dos que os do presente, em que o esbatimento das diferenças sociais fosse uma realidade (Furtado, 2016: p. 13-15). Pese embora este simbolismo seja uma interpretação interessante, a patina de igualdade nesta inversão de papéis de servo-senhor, neste misto de festa e pantomima Carnavalesca, era apenas uma forma de lembrar precisamente o absoluto contrário, reafirmando o *status quo* de estratificação numa sociedade onde havia e haveria sempre senhores e servos (*idem*, 2016: p. 16).

Esta inversão de papéis, num sistema escravagista e com a necessidade de o ser para se manter, tem a função de válvula de escape, um aliviar de tensões dentro do lar do senhor. O escravo era algum tempo senhor, sabendo que não deixava de ser escravo, o contraste das duas posições apenas reafirmava a estrutura e apontava paradigmas de comportamento, apaziguando

⁵ Boné de escravo libertado.

tensões e promovendo equilíbrios (Furtado, 2016: p. 17). Os *Saturnalia* eram, portanto, promotores de um *status quo* escravagista mascarado de esperança socialista.

Ainda assim as festividades em honra de Saturno traziam à colação a ideia da referida sociedade mais justa, recordando precisamente uma época de prosperidade e igualdade no Lácio⁶ e também, à imagem da ciclicidade das estações, no augúrio da primavera. Cozinha-se assim um alento, que este tempo de ouro de Saturno há-de voltar, ainda que apenas em formato esperança.

Há também a inevitável ligação às Bacanais ou Dionisiacas, ritual intimamente relacionado com o amadurecimento, prova e intoxicação pelo vinho, especialmente nas festividades *Lenaia* e *Anthesteria*, decorrendo nos meses de janeiro e fevereiro, mas também nas *Agrionia*, *Dionysia* e *Katagogia*, esta, a maior das festas, as Grandes Dionisiacas. Há um percurso comum a todas as festividades: de um tempo de licença para a intoxicação alcoólica e para o excesso e desbrague comportamental e sexual, depois há alguma variabilidade de forma, dissoluções e inversões das classes sociais, procissões, sacrifícios de cabras ou de touros, e em grupos mais pequenos, as orgias (Burkert, 1985: p. 163).

A ideia de liberdade estava, portanto, intimamente ligada às festividades de Carnaval que, num tom intensificado pela extraordinária ingestão de álcool podia facilmente resvalar para a libertinagem, também característica do período das festividades.

As Lupercais romanas são também estruturantes no cimentar destas festividades e do seu enraizar, especialmente na cultura ibérica mais serrana. Luperco ou Fauno é o deus dos pastores e protetor dos rebanhos e no sentido de captar a sua simpatia e proteção eram-lhe realizadas oferendas em sacrifício de cabras e bodes, havendo também uma inevitável ligação com a loba que amamentou Rômulo e Remo (Barros & Costa, 2002: pp. 59-60).

A presença do jogo é também uma realidade no Carnaval e nas festividades associadas a ele, inclusivamente, a expressão *jogar o Carnaval* ou *jogar o Entrudo* são comumente usadas em Portugal para definir a participação numa pantomima Carnavalesca ou uma libertinagem de acordo com o costume da região. Mas o sentido original talvez tenha sido estabelecido no próprio ato de jogar, inclusive jogos de azar, não permitidos durante o resto do ano na antiga Roma, como os jogos de dados com apostas, praticados até pelos escravos (Furtado, 2016: p. 14). O jogo e as suas voltas são talvez uma ideia quase inevitável neste período de concessão:

⁶ Região histórica, central da Itália, que circunda Roma.

Jogar para obedecer a uma ordem não é jogar. Quando muito, é uma imitação forçada. Basta esta qualidade de independência para que se destaque da técnica natural. É algo que se lhe associa, com o qual se polvilha, como um floreado, um ornamento, uma roupagem. (Huizinga, 2003: p. 23)

Há, portanto, no jogo uma ideia que coincide com a liberdade conquistada e até com o próprio conceito, a vontade própria, livre do jugo de senhores, é um dos paradigmas que assiste ao período de Carnaval.



Fig. 3 – O mês de Dezembro representando as Saturnalia no Calendário de Filocalo.

A máscara e o disfarce são também elementos que caracterizam o período, uma metamorfose proporcionada pelo ocultar da identidade, encarnando um outro, personagem, elemento ou animal. Mais ou menos miméticas, monstruosas, divinas ou demoníacas, elas tornam genérico quem a usa, como que tomado pelo espírito da máscara e de alguma forma inculpável dos atos perpetrados. (Barbosa, 2016: p. 25). O sentido produzido pela ocultação de identidade permite também um acesso a uma liberdade pouco usual, consistente com o período (Barros & Costa, 2002: p. 63). O caráter pagão das divindades ou demónios representados nas máscaras e figurado na atuação dos mascarados é consistente com a prática religiosa e pode ser traçado até um período pré-histórico, mas mais especificamente a uma cultura que opera a transição do oral para o escrito. A forma de expressão simbólica que os gregos utilizaram para a representação dos seus deuses tem uma sequência de formas, pedra bruta, viga, pilar, máscara, figura animal, monstruosa, representação humana em níveis múltiplos de figuração do divino (Vernant, 1993: p. 20). A máscara surge, portanto, como uma forma de representar o divino e numa fase posterior, de o mimetizar e eventualmente de o encarnar (*idem*, 1993: p. 20).

Vernant propõe dois formatos deste mimetizar e encarnar que nos interessam para o decurso desta investigação:

- O de que o “Portador de máscara mima e atualiza a Potência de Além-Túmulo, como Perséfone, através da máscara de Górgona que comanda, preside pessoalmente ao mundo infernal” (*idem*, 1993: p. 76). Uma proposta que faz do portador da máscara uma espécie de médium, entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos. Estar com a máscara é, portanto, estar também numa espécie de transe onde as atuações são determinadas pela referida “Potência Além-Túmulo”;
- No outro, a máscara reflexo,

Na nossa análise da Górgona, os olhares cruzados, a reciprocidade ver-se visto, os efeitos de desdobramento, o confronto com o que chamámos a extrema alteridade ocupavam um lugar central. No caso do espelho, encontramos como que um eco destes temas. Ver-se ao espelho é ver-se como cabeça, contemplar o rosto, num frente a frente consigo próprio onde o rosto nunca deixa de nos olhar como nós o olhamos. Num espelho, o que se vê é a própria pessoa a ver, a ver-se. Neste confronto com o espelho há ao mesmo tempo dualidade e unidade, identidade. O mesmo são dois. (...) O espelho, é o próprio que se torna outro na reciprocidade do olhar. Esta figura objetivada do sujeito, que o espelho devolve, constitui, além disso, no mundo das realidades quotidianas, como que a intrusão de um elemento enigmático: comporta algo de misterioso do mesmo modo que a sombra, o fantasma ou o duplo.

Reduplicação do que é um, objetivação do sujeito, alteridade do mesmo: espelho, tal como a máscara, é ao mesmo tempo menos que pessoa – uma ilusão, uma aparência vazia, um cenário vazio – e mais do que a pessoa – uma realidade do além, uma potência demoníaca ou sobrenatural (*idem*, p. 99)

Uma máscara enquanto vazio, oco, passível de ser preenchido por quem nela se revê, uma espécie de extracorporeidade, numa existência fora do corpo, a máscara e o mascarado enquanto uma alteridade, um duplo em experiência extracorporal.

As máscaras de Carnaval terão estas formas de funcionar, encarnando demónios, divindades, personagens além-túmulo, e personalidades mais ou menos conhecidas ou, então, sendo uma espécie de ecrã vazio onde nos projetamos. O latim para máscara era *persona*, que origina “pessoa” e “personagem”, mas o francês atribui-lhe também a ambivalência do “personne” que serve para “pessoa” e para “ninguém” (Barbosa, 2016: p. 25).

A máscara teve também as suas condições através dos tempos: de remanescente de alegoria do mundo natural em pantomimas do mundo animal, ora com pé mais no real ou no mais imaginário; do mundo vegetal e das suas mutações de sazão; de um imaginário folclórico ancestral; do exótico de outras culturas. A sua função, no seu tipo Carnavalesco, seria sempre de incitar o riso e o susto no grotesco da sua forma. Mas, como já referido, a máscara toma ainda a função de produzir a alteridade, um eu-enquanto-outro, habitualmente em imitações e transferências sociais, ou inversões, suprimindo o desejo de imitar, de macaquear, de satirizar, muitas vezes produzindo um esboço sintético do ridículo e do abuso de poder (Heers, 1987: p. 23).

Paradigma da máscara é o Carnaval italiano, ainda nos dias de hoje, especialmente o de Veneza, onde os bailes e a pompa de outrora se mantêm como tradição. Descendentes diretos dos bailes de máscaras promovidos entre a nobreza e especialmente entre a alta burguesia, onde o luxo e a ostentação eram o ponto de ordem, têm réplica pelas cidades burguesas italianas.



Fig. 4 – Pietro Longhi – *Il Ridotto a Venezia* (1750 – Veneza)

De Florença chega-nos talvez a referência para o maior luxo nas propostas de Carnaval, dos carros alegóricos, das máscaras sumptuosas, dos figurinos elaborados. Num mostruário de luxo e em formato de grande espetáculo para impressionar a população, em cortejos de carros alegóricos, por vezes com vários andares, mascaradas, quadros vivos, gigantones. Vasari atribui esta pompa dos primeiros êxitos de Carnaval ao pintor Piero di Cosimo e que pela sua idade, irreverência e capricho se propunha com frequência a promover o Carnaval (Heers, 1987: p. 202). Importante no financiar estas promoções do Carnaval florentino foi a família Médici, especialmente nas celebrações Carnavalescas da eleição de João de Médici ao assento pontifical como Leão X e nas suas habituais visitas ao Carnaval de Florença. O sentido do engrandecer a magnificência e as conquistas da Roma antiga e também os grandes êxitos da família eram o mote de dramatizações em quadros vivos, habitualmente em desfiles pela cidade. Formaram-se inclusive companhias dentro da família, por Juliano (irmão do papa), e Lourenço (sobrinho do papa) que promoviam decorações e figurinos elaborados com a colaboração de artistas como:

Andrea del Sarto e Andrea di Cosimo, nos figurinos e máscaras Pedro da Vinci, pai de Leonardo e Bernardino de Giordano e na pintura dos carros, com efeitos de *chiaro-scuro* e de perspectiva, o Mestre Pontormo (Heers, 1987: p. 203).

Traçando também um percurso etimológico acerca do Carnaval: *carrus navalis*, era uma barça que, em honra da deusa de origem egípcia da fecundidade e da abundância Ísis louvada por Gregos e Romanos, se lançava ao mar, repleta de oferendas. A multidão mascarava-se e assistia ao cortejo, crente na generosidade de Ísis. Podemos também citar uma proposta da Europa central que entende “Carn” como as hastes de veado ou corno e “Val” como cair, remetendo para as celebrações da perda das hastes (chifres) dos veados, festividades celtas dedicadas ao deus Cernunnos, o deus cornudo, coincidentes com fevereiro (Laflamme, 2013: p. 8). Noutra hipótese temos também a palavra “Carnestolendas” do castelhano antigo, indicando uma espécie de pedágio ou portagem à carne (Baroja, 2006: p.40-41), indicando uma barreira ou interdição, mas talvez só para os que não conseguissem pagar a bula. Enquanto proposta mais comum, agregadora e provável: Carnaval, no cristianismo, sucede na palavra Carnisvalerium: *carnis*, de carne, *valerium*, de adeus, ou seja, um “adeus à carne” em função da quadra seguinte, a Quaresma, onde a carne está interdita. Como a palavra Carnaval, também a palavra Entrudo é de uso, do latim *introitos*, mais utilizada nos meios rurais e religiosos, significa dar entrada, começar ou anunciar a Quaresma. Numa entrada num período que é de jejum, de privação, de castidade. Cada civilização criou os seus próprios calendários de festas, que muitas vezes coincidiam com períodos de inversão ou mudança, em usos e costumes, públicos e privados, intimamente ligados aos primórdios de várias tradições em diferentes culturas e lugares.

Na Europa, já na idade média e inevitavelmente persistindo e cimentando as festividades passadas referidas e também os seus sentidos, aparece-nos um Carnaval musical de folia e também de inversão da ordem social. Era marcado por um período de imersão num caos purificador e revigorante, ainda que de forma codificada e controlada, para que depois do caos e da inversão social, saísse favorecida a ordem e as usuais determinações sociais. Ainda assim, durante três dias havia igualdade e liberdade no discurso. A igreja teve neste particular um papel regrador e de intransigência com as referidas codificações e controlo, mas que foi tolerando, dadas as austeridades do período contrastante seguinte, o jejuar da quaresma (Barbosa, 2016: p. 23-24).

Estes miseráveis cristãos, de espírito e corpo embrutecidos, que durante três dias se enchem de comida, e se abandonam ao deboche, à embriaguez e outras bestialidades, acreditam que não conseguem fazer regularmente o jejum da Quaresma a não ser que estejam empanturrados até à meia noite de terça-feira gorda. (Maillard *apud* Barbosa, 2016: p. 25)

Haverá também relação de contiguidade ou substituição das medievais Festas dos Inocentes, também chamadas de Festas dos Burros e dos Loucos, com as anteriores festividades Saturnais e posteriores festas de Carnaval (Barros & Costa, 2002: p. 63). Numa chamada de atenção para a igreja, ao promover um ritual de excesso em substituição do ritual pagão, fazia com que este último pudesse cair em desuso. Cabia às crianças, pelo natal, as celebrações da Missa de Vésperas, sendo-lhes permitida a crítica e a imitação dos professores eclesiásticos, numa brincadeira de meninos de coro. Mas o costume em breve é usurpado pelos clérigos de ordens e posições mais abaixo na hierarquia, que o tomaram para si e o fizeram degenerar em excessos. De uma brincadeira de crianças até à Festa dos Burros e dos Loucos onde se ironizava com o pároco, substituindo-o por um outro com orelhas de burro e promovendo cânticos e maledicências, caricaturas e críticas de eminentes clérigos e personalidades. Na Europa central são também conhecidas pelas *Sotias* e pelas Libertinas Decembrinas (Barros & Costa, 2002: p. 64).

No seu *Notre Dame de Paris*, Vitor Hugo, logo no início do *Livro Um* descreve as Festas dos Loucos:

O povo afluía sobretudo pelas avenidas do Palácio da Justiça, pois espalhara-se a notícia de que os embaixadores flamengos, chegados na antevéspera, assistiriam à representação do mistério e à eleição do papa dos bufos, que igualmente aconteceria no salão.

Não era coisa simples penetrar naquele dia no salão, conhecido, entretanto, como o maior recinto coberto do mundo (é verdade que Sauval não havia ainda medido o grande salão do castelo de Montargis). A praça do palácio, abarrotada de gente, oferecia aos curiosos às janelas o aspeto de um mar, no qual cinco ou seis ruas desembocavam como se fossem rios, vertendo constantes e renovados fluxos de cabeças. Vagas dessa multidão, incessantemente avolumadas, iam de encontro às casas, cujas esquinas se projetavam aqui e acolá como promontórios, na bacia irregular da praça. No centro da alta fachada gótica do palácio, a grande escadaria se apresentava continuamente percorrida por uma dupla corrente nos dois sentidos, mas se quebrando no patamar intermediário e se espalhando em ondas mais largas pelas duas vertentes laterais. O fluxo dessa grande escadaria desaguava ininterruptamente, então, na praça, como uma cascata num lago. Gritos, risos, desordem de mil pés criavam enorme tumulto e imenso clamor. (Hugo, 2013: p. 24)



Fig. 5 – Bruegel, o Velho - *O combate entre o Carnaval e a Quaresma* (1559).

Na atualidade e pela Europa fora, o Carnaval não assume apenas esse nome, e temos o *Mardi-Gras* e o *Caramantran* franceses, as referidas *Carnestolendas* e *Antruejo* castelhanos, o *Iñauteria* basco, o *Entroido* galego, os *Fous* e os “ursos” da Alemanha e ainda várias “queimas”. Estas incinerações e muitas vezes enterros de reis do Carnaval em traduções várias, desde o *Jean Pansard*, *Père Joséph*, *Lent Jonh*, *Zampanzar*, *Entierro de la Sardina* até aos nacionais *Manda do Galo*, *Queima do João* e como é claro o *Enterro do Rico Irmão* tomam a parte pelo todo e dão o nome aos festejos de Carnaval. São consistentes com o paradigma das Saturnais: a folia, o excesso, a liberdade e libertinagem, a máscara, a inversão de papéis, a válvula de escape de condensações de tensão social e o caráter simbólico de um ritual de passagem. A parafernália, logística e dramática, embora sempre genérica e consistente com o referido paradigma, é a específica de cada zona, região ou país, muitas vezes passando por um desfile ou procissão, um eventual julgamento, seguidos de uma queima e/ou um enterro (Oliveira, 1984: p. 25-26). A recapitulação é uma espécie de inevitabilidade, e pesem embora pausas ou obliterações por desertificação de determinadas zonas, estas festividades parecem não desistir, resistindo um pouco por toda a Europa.

O Carnaval de Nice é talvez o Carnaval em formato processional ou de corso Carnavalesco mais antigo da Europa e vai dar o mote para muitos outros carnavais europeus e mundiais, inclusive na cronologia, nos eventos e espaços que ocupam nas cidades e também nas suas finalidades de ato de animação e promoção turística. Observada a sua clara relação de inspiração com o Carnaval Florentino e alguns outros carnavais italianos do pós-renascimento, o Carnaval de Nice fixa um modelo para o século XX. O Carnaval de Nice, vai, portanto, fornecer o modelo e a imagem do Carnaval em Portugal, um pouco por todo o país, atualmente e desde a viragem de século, (XIX-XX) em Lisboa e no Porto. Um desfile ou corso percorrendo as principais artérias da cidade e que tem um ou mais atos, dos mais importantes, na mais importante e normalmente maior praça da cidade. O Carnaval *niçoise* tem talvez uma característica que o afasta do que é normalmente o espírito Carnavalesco por definição, de crítica social, sátira ou paródia e abraça um estilo mais comemorativo. Os organizadores, foram, durante a depuração e fundação do estilo do seu Carnaval, eliminando tudo o que achavam bárbaro ou menos próprio a uma sociedade progressista, abraçando a elegância e o luxo e também gerindo os seus eventos de forma lucrativa (Ralha, 2016: p. 140-141). Este é o Carnaval que a burguesia portuguesa do início do séc. XX deseja para si e que faz inveja a todo os cursos, que se desejam “civilizados” como em Nice.

Pelo mundo fora, numa exportação cultural de fenómenos europeus temos as festividades carnavalescas que se viram misturadas com culturas e rituais pré-estabelecidos e com tradições, calendários e estéticas bem definidos. Especialmente na América do Sul, confluências culturais através dos séculos, da cultura Africana trazida pelos escravos e a cultura indígena, enxertadas nos Entrudos português e espanhol, conferem a estes carnavais sul-americanos uma identidade de mestiçagem da mestiçagem, numa catarse social, disfarce coletivo numa reunião de alegria e desenfado (Cordero *apud* Feliciano, 2016: p. 70). O caráter tríplice da filiação cultural e étnica destes carnavais está particularmente bem representado no programa do cenário Carnavalesco da cidade andina de San Juan de Pasto⁷: dia 1 *Carnavalito y Canto a la tierra*; dia 2 *Llegada de la Familia Castañeda*; dia 3 *Juego de negritos*; dia 4 *Juego de Blancos*; dia 5 *Desfile Magno de Carrozas, murgas, disfarces individuales, comparsas* (Cordero, 2016: p. 64). Notório e amplamente difundido é também o Carnaval brasileiro, que não se deve confundir com o Carnaval do Rio de Janeiro. A diversidade dos carnavais brasileiros é extensa e pese embora a festa, a folia e o desbrague sejam transversais, as características são diversas. A maioria pauta-se por uma organização em desfiles por diversas escolas de samba, presentes especialmente no Rio de Janeiro, mas também em S. Paulo e muitas cidades brasileiras. O samba e a riqueza visual em

⁷ Cidade do sul da Colômbia, junto da fronteira com o Equador.

definidas coreografias apontam a um Carnaval com uma organização de espetáculo para uma assistência. As origens são as do Entrudo português, mas também do Carnaval italiano e do Carnaval de Nice, especialmente no caráter espetacular e nos desfiles (Ralha, 2016: p.142). No entanto há outras influências, os “cordões” ou “ranchos” que dão origem aos desfiles que eram já praticados pelos escravos e seus descendentes, com uma influência óbvia nos ritmos e na dança, Carnaval “(...) crescentemente vivo e despido. Coisas dos calores tropicais (...)” (Fonseca apud Ralha, 2016: p. 143). Mas o Carnaval brasileiro estende-se por outras paragens em confirmações mais óbvias das suas origens, ora portuguesas, ora africanas, ora indígenas, nos muito portugueses desfiles de cabeçudos no Recife, nos velhos ranchos “maracatus” de tradição afro-brasileira de Pernambuco, ou nos bailes de Carnaval, agora concertos de “Trio Elétrico” da Bahia (Ralha, 2016: p. 143).

2.2 Aproximações

Em formato de aproximação ao território de estudo definido, a vizinha Espanha pauta-se por algumas tradições que se podem aproximar ao ritual aqui investigado, por evolução próxima ou por convergência, através da afinidade territorial e cultural. As tradições com raízes mais profundas aparentam proximidades consistentes com a origem dos povos, numa ibéria pré fronteiras administrativas onde: Zoelas, Vaceus, Vetões, Astures, Galaicos e Lusitanos habitavam todos regiões, delimitadas apenas pela recolha, pela pastorícia e pelas zaragatas eventuais entre povos. Como exemplo, Viriato tem lugares diversos, é um quase múltiplo, quer viseenses quer zamoranos o partilham, bem como os lusitanos enquanto antepassados (Tiza, 2013: p. 121). As tradições mais antigas talvez se consigam traçar de uma forma mais direta através da observação de registos etnográficos de alturas de um Carnaval pré “civilizado” (Ralha, 2016: p. 136). Especialmente no virar de século XIX – XX, quando os bons costumes de uma sociedade moderna começaram a ser protegidos das brincadeiras de mau gosto carnavalescas, através de editais, proibições e regulamentações, numa toada de sociedade mais organizada, de inspiração predominantemente francesa, o Carnaval tornou-se moderno. Torna-se moderno propondo um povo mais espectador, menos participativo, já que: o povo não sabe divertir-se, pois o padrão mais habitual é o de achar piada a brutalidades e violências várias. Este paradigma novo é mais óbvio nas cidades, o que leva a um afrancesamento (desfiles do Carnaval de Nice) e posterior abasileiramento ou *acaribeñamiento* dos carnavais urbanitas da península. Na ruralidade e no seu maior isolamento, o Entrudo de antanho oferece maior resistência à mudança. Caro Baroja,

no seu livro *El Carnaval* (2006) assinala várias tradições anteriores a esta modernização do Carnaval. As tradições de atirar, ovos, farelo, cinza às moças, as guerras de laranjas, o sacrifício do *galo de carnestolendas*, os *guirrios* das Astúrias, as *maskaradas vascas*, o *entierro de la sardina* madrileno, o *entroido* Galego. Os atos próprios de Carnaval com os *agravios*, as injúrias, a sátira, os roubos, a crueldade com determinadas pessoas, as inversões, são, embora com algumas diferenças regionais, parte destas festividades. A modernização e a não permissividade mais urbana, levaram a que alguns destes carnavais com atos de maior libertinagem, característicos deste período, ficassem mais acantonados em lugares menos povoados e de alguma forma mais periféricos. As características urbanas de uma sociedade mais regrada e conforme, e também os períodos de guerra e de organização política mais severa, levaram a esta quase proscrição. As propostas vilãs e aldeãs *intramuros* têm um maior caráter de intemporalidade e de âncora no passado. Destes carnavais menos modernos e espalhados por toda a Espanha, parecem existir ou coexistir alguns atos típicos de Carnaval: proferir injúrias aos viandantes; tornar públicos feitos escandalosos privados; fazer sátira pública; espalhar objetos, tira-los do seu sítio normal, roubá-los; atacar determinadas pessoas; atirar objetos injuriosos; mascaradas e inversões (Baroja, 2006: p. 95). Todas estes atos, juntos ou separados terão réplica um pouco por toda a Espanha, ainda que tenham contornos regionais característicos com maior ou menor organização, acompanhados ou não por um caráter de espetáculo ou de dramaturgia.

Alguns textos do séc. XIX referem algum sentido dramatúrgico e de encenação até de uma batalha entre a Quaresma e o Carnaval⁸, terminando sempre com o aprisionamento, morte e enterro da personagem Carnaval, muitas vezes com nomes alternativos ou em formato de jogo de palavras entre a terça-feira gorda, Entrudo e Carnaval. Tais textos têm uma eventual inspiração comum, mas “O caráter internacional (ou acaso “anacional”) da Idade Média faz com que na Espanha, França, Alemanha, etc., os gostos e os estilos se pareçam muito.” (*idem*, 2006: p: 113), estes textos vão ecoando por toda a Espanha com maior ou menor adesão e hibridação das festividades de Carnaval pré-existentes. Também numa espécie de santo burlesco se configura o Carnaval em Espanha, o *Sant Antruejo*, *Sancto Pança*, *Santo Entroido*, *San Traganton*, o *Saint Pansart* (*idem*, 2006: p. 115-119) e o *Zampantzar* (Larrañaga, 1973: p. 34) santo gordo e guloso (literalmente santo pança), que normalmente é levado em cortejo pelas ruas da localidade, julgado e morto no final dos festejos, e que surge em substituição de uma ou outra personificação do Carnaval.

⁸ Ver acima a Fig. 5 – Bruegel, o Velho - O combate entre o Carnaval e a Quaresma (1559).

O madrilenho *Entierro de la Sardina* terá o seu nome ligado ao costume de enterrar uma carcaça de porco, a que se dava o nome de sardinha, antes da quaresma, período de abstinência da carne (Madoz apud Baroja, 2006: p. 123). Estas festividades e o período de licença ficaram imortalizados na pintura de Goya, *Entierro de la Sardina* (Fig. 6), que reencenam este enterro de uma outra personificação do Carnaval, hoje em dia já com a imagem de uma sardinha (peixe). Da Catalunha chegam-nos as personificações *Pau Pi* e *Peirote* e de Ibiza o *Entierro del Gat* ou enterro do gato, numa referência ao estado de ebriedade da personagem. O Carnaval galego, foi no passado relacionado com uma personagem lendária chamada *Meco* que viveria no Grove e que era de uma luxúria tal que não respeitava nem solteiras nem casadas, por tal foi aprisionado e enforcado numa figueira. Ainda hoje se representa um casal amarrado e dependurado enquanto *Entroidos*, também chamados de “velho e a velha”, atualmente, na maior parte da Galiza, estas tradições de personificação do Carnaval foi já substituída pelo madrilenho *Entierro de la Sardina* (Baroja, p. 125-130).



Fig. 6 – Francisco de Goya - *El Entierro de la Sardina* (1812-1819 Madrid)

Particular para o sentido desta investigação é o caso da região basca, se bem que o Carnaval espanhol seja muito variado, é talvez nesta região, onde se encontram mais paralelos com as delimitações aqui propostas.

Geograficamente a região basca é talvez uma das zonas com maior propensão ao isolamento na península ibérica, dadas as condicionantes: montanha ou planalto com clima agreste, acessos dificultados até ao séc. XX pelo acidentado do terreno e terras de agricultura algo problemática. Em termos de subsistência, a pastorícia é a prática comum e, mais no passado, a caça e a recolha. Este isolamento, atestado até pela própria língua, de origens ainda pouco claras, com raízes diferentes de todas as outras línguas da Europa, é também patente nas características do povo, das suas gentes e cultura. O sentido particular da região para a investigação encontra-se no paralelo das características geográficas isolacionistas, na subsistência, eventualmente no temperamento do homem da delimitação geográfica proposta. De notar um pormenor: a palavra “nave” que dá origem ao nome da serra da Nave, poderá ter origem basca, já que designa (também) planalto ou mesio em euskera.

O Carnaval basco ou *lñauteria*, tem obviamente variações pelas suas aldeias, mas poder-se-ia estabelecer uma diferença óbvia entre os carnavais rurais e os carnavais urbanos. As diferenças são as já mencionadas entre um Carnaval de raízes mais antigas, o da ruralidade, e um Carnaval mais moderno e adepto de influências externas, normalmente mais comedido, da urbanidade.

Começando por este último, e tomando como exemplo o Carnaval de Tolosa, ou o *lñauti Tolosarro*. Percebemos que, embora as tradições se mantenham até ao dealbar do séc. XX, as influências francesas dos cortejos e também um sentido de decência, decoro e ordem que se vêm a agregar à sociedade, reorganizam o Carnaval. Podemos então assistir a uma transformação: de um Carnaval participativo onde o povo se pode integrar, aliás é parte, para um Carnaval num espetáculo que o povo pode ver (Baroja, 2006: p. 234). Autos dirigidos ao povo e aos donos de estabelecimentos noturnos são emitidos, no sentido da preservação da decência, evitar escândalos, a embriaguez e a ofensa da moral pública, pela *Alcaldía* logo em 1902 (Arruabarrena *apud* Baroja, p. 242-243). O Carnaval de Tolosa moderniza-se, portanto, e perde o carácter original de maior desbrague e de licença. A característica máscara é também substituída, por vezes por roupa feminina ou roupas antigas, ou então por trupes trajadas de igual, organizadas e muitas vezes musicais. A cara descoberta e o cortejo, na *Plaza Vieja*, substituem os bailes, as mascaradas e também parte da embriaguez e do excesso.

Será na ruralidade basca onde se pode encontrar o bastião de um Carnaval mais originário, mas também mais bruto e ébrio. É também na nesta ruralidade que podemos encontrar enterros de Carnaval com dramaturgias aproximadas, quase especulares, do ritual aqui investigado e trabalhado.

Em várias povoações do Labourd (como Ainhoa, por exemplo) e na Basse-Navarre (Aldudes ou Alduides), Zampanzar era um boneco com uma grande pança. Ao terceiro dia de Carnaval, depois de ser passeado pelas ruas, julgava-se, e depois da condenação queimava-se no meio da praça pública, para que se expiassem as suas culpas. Em Ustaritz era queimado com a sua mulher, e uns homens, vestidos de carpideiras, assistiam ao suplício, atirando-se ao chão e berrando grandes gritos de dor. Em Bayonne, as suas cinzas eram atiradas ao rio, e no Béarn era julgado pela Quaresma ela própria. (...) Em Uztaruz um boneco gigantesco pendurava-se das varandas, a que se chamava *Aitandi Txarko* ou Avô Txarko. (Baroja, 2006: p. 119).

Os personagens / bonecos são variados por todo o País Basco, francês e espanhol: o *Aittun Aundiya* (grande avô) e a *Amiñ Txikia* (pequena avó) de Arbizu; o *Lasta-Gizona* ou o *Gizatxarra*, o homem de palha de Ocáriz; o *Marquitos* de Zalduendo, a *Amona Zarra* de San Roman de San Millán (Larrañaga, 1973: p. 108-132) e também o referido *Aitandi Txarko* de Uztaruz. Diferentes, mas iguais, à personagem é atribuída a mesma missão. A pantomima, em formato mais ou menos elaborado, ensaiado e bem representado, tem as suas variantes. Genericamente temos uma espécie de julgamento, atribuição de culpas e sentença de morte, sempre com função expiadora de culpas e de catarse do povo. Das mais violentas chega-nos a referida tradição de Zalduendo, onde *Marquitos*, um antropomorfo, depois de ser culpado, de forma mais ou menos disparatada por excessos e desregras é recheado com um cartucho de dinamite no ventre para ser depois feito explodir violentamente (*idem*, 1973: p. 125-126).

Uma variante, particularmente elaborada e com personagens fixas numa dramaturgia planeada, tem lugar em Lanz. Tem *Miel-Otxin* como personagem pivot e depois algumas personagens, uma delas um centauro chamado de *Xaldiko*, que representa a violência, a brutalidade, o *Ziripot*, representando o humano, ainda que apontando ao ridículo, os ferradores, que irão domesticar o centauro, ferrando-o, e ainda os *mozorrotuak* que serão a maioria e funcionarão como servos de *Ziripot* e também ajudantes da encenação. Numa espécie de luta entre os domínios de animal e humano numa encenação que decorre na Rua de Santa Cruz. No meio de ataques entre *Ziripot* e *Xaldiko*, que se vão desenrolando durante os dias de Carnaval, *Xaldiko* é domesticado enquanto que *Miel-Otxin* observa com sarcasmo toda a farsa, manietado dançando por um jovem. Na terça-feira gorda, ainda que a organização da pantomima tenha um carácter diferente das demais, na disposição e na dramaturgia, *Miel-Otxin* tem o mesmo fim que todos os *Zampanzar* e é executado com dois tiros de caçadeira e, acompanhando a cremação que se segue, toca-se música e dança-se a *zortziko* (*idem*, 1973: p. 88-100). Esta tradição de Lanz

terá paralelos com as *Mascaradas Suletinas* da vizinha Zuberhoa que terá, talvez, a dramaturgia mais intrincada, complexa e refinada de todos os carnavais, ainda que com um caráter rude e bruto. Assemelha-se a uma peça de teatro que decorre durante todo o Carnaval, representado por elementos do povo, e que também no final queima um boneco antropomorfo, talvez esta tradição, de morte e passagem, nos pareça mais distante do que aqui se está a investigar do que nos demais carnavais bascos. Naturalmente, o etnógrafo Larrañaga (1973) afirma que este ritual de passagem, de fertilidade e o tentar dar uma forma e nome, mais ou menos metafóricos, a mecanismos naturais pouco compreensíveis são talvez a origem destas práticas e ritos (Larrañaga, 1973: p. 100). A âncora destas tradições, ainda que talvez mais impregnada de uma bestialidade pré-humana, como vimos, assenta num passado mistificador e mitificador dos acontecimentos naturais.

Particular e aproximado, parece-nos também o uso do fogo pelos *lñauteriak* bascos e, em geral pelos carnavais espanhóis: o uso do fogo na incineração dos antropomorfos; a morte por armas de fogo e explosões por dinamite; a presença de personagens como o carvoeiro, o ferrador. Fatores que nos encaminham para que o entendimento do fogo e do seu caráter terminador, de mudança, de limpeza, de tábua rasa, até de higienização promovem o sentido de passagem do ritual e também do seu sentido catártico.

2.3 Em Portugal

Em Portugal, encontramos referências ao Entrudo, num documento de 1252, no reinado de D. Afonso III, apesar de não estar relacionado com as festividades Carnavalescas no seu sentido mais específico, mas sim com o calendário religioso (Barros & Costa, 2002: p. 60). Confirma-se já uma alteração de paradigma do paganismo para um regime católico, apostando numa mimese de funcionamento e função do rito, catolicizando-o. Tal apropriação está em linha com a necessidade da Igreja católica, especialmente no pós reforma⁹, enquadrar algumas práticas populares que não controlava, dando-lhe reconhecimento e lugar, controlando e limitando. Para tal a Igreja aponta a: gozo da carne como exemplo de abundância, mas não de fertilidade; reduz o tempo do Carnaval e fixa-o no calendário; numa proposta dicotómica de antes e depois, bom e mau, coloca-o imediatamente antes do período de jejum da Quaresma; nas propostas lutas entre o Carnaval e a

⁹ A referência é a da reforma de Martinho Lutero de 1517.

quaresma, o Carnaval perde sempre (Monteiro, 2012: p. 47). Desta forma a proposta de um período Carnavalesco acontece dentro dos limites propostos, sendo regrado pelo clero.

Enquanto prática, muito baseado em manifestações espontâneas, havia partidas e lançamentos de líquidos (Gomes, 2016: p. 205) e na época de D. Sebastião, lançamento de farelos, brincadeiras que nem sempre acabavam bem (Barros & Costa, 2002: p. 60). Observando o fenómeno na sua variedade de atividades, partidas, sátiras, brincadeiras há ainda uma variedade muito grande de formas e feitios, de terra para terra, que terá tido o mais variado tipo de festejos e práticas pelos tempos. Ainda que com pontuais espartilhos ora religiosos ora legais ele foi sendo celebrado por todo o país com tradições e adaptações várias, com uma variedade em formato de tradição ritual cíclica perdida no tempo.

O Carnaval/Entrudo em Portugal continua a ser comemorado todos os anos, de norte a sul do País, embora não seja com o mesmo intuito do passado distante (Rosário, 2008: p. 25-27). Esta mudança de paradigma terá que ver com a referida modernização do Carnaval por toda a Europa, o que faz com que a regra, a lei e os bons costumes de uma sociedade moderna produzam uma transformação no ritual e na tradição. Esta alteração de paradigma é essencialmente uma alteração urbanita, ainda que com o passar dos anos, a afeção aos demais carnavais se verifique. Nas vilas e aldeias, especialmente as do interior mais remoto, esta modernização leva a que se considerem, as tradições mais antigas, disparatadas e anacrónicas e talvez por isso se venham a perder, especialmente pelo séc. XX. Esta ambivalência no ritual do Carnaval, ora mais moderno e ordenado: de cortejos ordenados e serpentinas, ora mais tradicional e caótico: participativo, de caraça de tábua e esguichador, é de nota nas publicações do início do séc. XX:

Talvez haja alguém que suponha que das selvagerias e imoralidades grosseiras das saturnaes e das bacanaes nós chegamos ao Carnaval inofensivo de hoje por meio de leis, regulamentos e posturas. Engano! Se bem observarmos, concluiremos que tudo o que pelos séculos adiante aparece legislado sobre ele tem-no sido, insensivelmente, ao sabor de todos os outros factores da evolução dos costumes.

O legislador inteligente, que não deseja vêr a sua obra iludida ou desfeiteada, há de pautar-a pela sondagem discreta que fizer no espírito público. Nunca houve postura que resistisse, lançada *ex-abrupto* no meio de uma verdadeira fervura Carnavalesca. Que o digam os nossos avós ainda no século passado que ferravam doidamente com ovos, laranjas cortadas, cebolas, etc., contra os próprios executores que lh'a queriam impôr e que acabavam também por lhes retorquir com os mesmos projéteis imundos.

O Carnaval tem vindo acabando sem esforço. Olhem como ele aí anda indeciso, sem saber se há de envergar o fato flamante de Arlequim, se o burel severo do ermita. Ria-se e divirta-se o povo, se sente ainda vontade para isso no meio de tantas pregações de tristeza que lhe fazem e decerto que, se o fizer fal-o-há de maneira que não pareça buscar na folia o atordoamento grosseiro dos sentidos para desprezar todas essas pregações, mas um pouco de alívio e de descanso para o seu espírito atormentado. (Ilustração Portuguesa, 1915: p. 197-198).

A modernização ou adaptação de um Carnaval “civilizado” e o surgimento de novas figuras e também de novos paradigmas legislativos, de imposição de alguma ordem, criam, pese embora o ímpeto fervoroso do Carnaval, a referida indecisão. Indecisão que, na opinião do editor da Ilustração Portuguesa leva a um abaixamento na potência do Carnaval. Um *versus* entre arlequim e mascaréu, que ainda terá eco no Carnaval dos dias de hoje, passados mais de 100 anos. De notar será a nostalgia pelo divertimento do passado em comparação com a sensaboria do presente, observada em todas as épocas.

Este velho, imponente e altivo Carnaval,
Cheio de pó d’arroz, um nadinha brutal,
Que víamos passar na rua, a rir sem fim,
Com gestos de histrião, de bobo ou de arlequim,
Foi perdendo o furor, toda a graça e alegria,
Até que se tornou: - atroz sensaboria!...
E eu que nunca amei o Carnaval d’outr’ora,
Aborreço, detesto o Carnaval d’agora!...
(...)
Com razão direi pois: - sem ter sequer folia,
O Carnaval d’agora é só hipocrisia!
Se nem já consente o jogo dos tremoços
Entre as damas gentis e os garbosos moços!
Se proibiram mesmo o milho e o feijão,
Quando na guerra, horror! Só se joga ao canhão!
Por isso as restrições no Carnaval detesto,
E fica aqui gravado em verso o meu protesto!...
(Santiago, 1916: p. 296)

De referir também que o Carnaval, nesta ambivalência é também vítima de uma relação amor-ódio quase bipolar, escreve Júlio Dantas:

Para todos nós, criaturas modernas, neurastenizadas, aborrecidas, encarando a vida sob o tríplice aspeto da utilidade, da comodidade e do menor esforço, o Carnaval é uma abjeção, uma ignominia, alguma coisa de atentatório do bom senso e da dignidade humana. Não o compreendemos já, nem na sua expressão católica, nem no seu significado pagão. Na névoa espessa que nos separa do passado, mal distinguimos Diónisos agitando o seu terço de ouro, ou a tiara faulhante de Urbano IV entre capelos vermelhos de cardeais. Do Carnaval de hoje, relíquia ignóbil de velhas práticas religiosas, o nosso critério fácil e simplista da vida só apreende a torpeza, a imundície, o tumulto, - tudo quanto de há de exterior, de epidérmico, de grosseiro, de superficial. E, entretanto, o Carnaval é alguma coisa mais do que uma simples abjeção. O Carnaval é a expressão anedótica do passado. O Carnaval é a história. O Carnaval é o cabide onde os séculos que passam deixam os farrapos gloriosos das suas modas, dos seus costumes, do seu esplendor. Podem as épocas, as idades, as civilizações suceder-se: o Carnaval fixará sempre, na poeira distante e luminosa do tempo, alguma coisa da alma desse passado, - um tipo, uma anedota, um aspeto, uma scintilação. (Dantas, 1916: p. 289)

Pesem as ressalvas de Dantas para um funcionamento do velho Carnaval ou melhor, do velho Entrudo, o certo é que a prática ora tem vindo a extinguir-se, especialmente nas suas

tradições mais enraizadas deste antigo Entrudo, ora vindo a modernizar-se (durante todo o Séc. XX), metamorfoseando-se primeiro nos cortejos afrancesados e posteriormente, nos abasileirados.

No final do séc. XIX ainda tínhamos, enquanto Carnaval tradicional, um Carnaval participativo onde a licenciosidade, embora de alguma forma incómoda, era autorizada, ainda que, talvez, apenas e só, pela tradição cíclica das práticas. A sátira da vida quotidiana era habitualmente encenada, ora de forma improvisada, ora com quadras brejeiras, muitas vezes por trás de uma máscara e em grupos pequenos, as chamadas quadrilhas. Promoviam o chasco e a troça, muitas vezes com alguma violência (Ralha, 2016: p. 130).

Enquanto referência para a sátira, encontramos toda a tradição europeia das cantigas de escárnio e maldizer, com o seu apogeu pela idade média e que tem, em Portugal, exemplo maior em Gil Vicente. Este formato de poesia, foi particularmente desenvolvido em Portugal e na Galiza entre os trovadores e jograis e chegam até nós através dos cancioneiros, de 1200 a 1350 *grossomodo*, entre os reinados de D. Sancho I e D. Afonso IV (Teixeira, 2017: p. 80-81). É especialmente de notar o formato de quadra com *punch-line*, é tão habitual nalguns autores portugueses, como António Aleixo, e muito também pela poesia popular, onde são as preferidas. Exemplo atual, mais presente no norte do país, especialmente no Minho, são os cantares ao desafio ou à desgarrada¹⁰, desenvolvidas em contextos de festas, com referências escatológicas ou sexuais e com diversas adaptações ao quotidiano.

Tradicionais eram também as partidas de Entrudo, as paródias, as pulhas e as cegadas. As partidas são habitualmente jogos de engano com remetente incógnito, pasteis de imitação em gesso distribuídos à porta, finos embrulhos em que os presentes eram ratos ou conteúdos malcheirosos, convites para saraus imaginários, batizados ou até enterros. Depois havia os esguichos de água que saíam de sítios inusitados, os pós de várias origens, os truques e os enganos em geral. Já as paródias são encenações burlescas em grupos chamados de batalhões, muitas vezes com indumentária igual e com dramaturgias curtas e brutas, e normalmente de improviso. Nas cegadas tínhamos estas encenações em maior desenvolvimento, em dramatizações com guião, habitualmente acompanhadas musicalmente e com um caráter satírico. Nas pulhas tínhamos situações que podiam envolver maior violência, ora física ora verbal. Era sempre suscitada uma pergunta que tinha uma contrarresposta preparada e muitas vezes desonrosa e

¹⁰ Desgarrada, é uma cantiga popular em que os cantadores vão improvisando, desafiando e respondendo um ao outro, normalmente ao som de concertina em parada-resposta.

violenta, atentando até contra a honra e os bons costumes (Ralha, 2016: p. 131). Como já referido, este caráter atentatório faz com que, numa viragem também da urbanidade a um sentido moderno e mais respeitador da ordem, da honra e dos bons costumes, as situações menos ordeiras sejam proibidas. As municipalidades urbanitas, a partir do virar do século (XIX-XX) e em par com as forças da autoridade, emitem os autos de preservação da ordem.

Estas tentativas de regar o Carnaval coincidem mais ou menos com uma alteração geral de toponímia referente a este período. Até aos finais do séc. XIX tínhamos por todo o país, maioritariamente, este período conhecido como o Entrudo, a partir desta altura teremos, por maior hábito chamar-lhe, o mais europeu, Carnaval. Por referência temos o acima mencionado Carnaval de Nice que vai ser a inspiração de muitos carnavais mundiais, europeus e consequentemente o português.

Lisboa atendeu a esta modernização logo no início do séc. XX. Os cortejos e a organização por diversas associações e comissões faziam com que o Carnaval perdesse o seu caráter mais rude, sujo e bruto e, por tal, fosse aclamada pela franja mais “elevada” da sociedade e pelos jornais e revistas (*idem*, 2016: p. 133). A proposta de modernização passa por um comité organizador, uma comissão ou associação, um cortejo planeado e uma série de substituições de personagens e de materiais. As questões simbólicas nos personagens e nos temas são uma forma de conseguir a adesão do povo, através de imagens ou temáticas habituais, neste caso com um novo sentido. O processo de substituição era, ele próprio, motivo do cortejo, onde muitas vezes se ligava o velho Entrudo também ao velho regime, com a figura do *cheché*, decrépito solitário andrajoso e a do novo Carnaval, a um Rei do Carnaval flamejante e moderno, em cortejo e carro alegórico. A figura do *cheché* torna-se tradicional do Entrudo lisboeta pelo início do séc. XX, imagem satírica do antigo regime e adereçada de diversos simbolismos, o rabicho com laço, o chapéu de dois bicos (com a inscrição “merda para mim”), o facalhão, a luneta, a barriga e a anca protuberante, o sapato de fivela, o *chéché* era a síntese ridícula, comicamente vingativa, do tempo do Intendente, da inquisição e da força (*Ilustração Portuguesa*, 1907: p. 180 *apud* Ralha, 2016: p. 131).



Fig. 7 – O *Chéché* (Ilustração Portuguesa, Março, 1916)

Este Rei do Carnaval ou El Rei Carnaval era acompanhado com os chamados batalhões e que, do Terreiro do Paço à recentemente inaugurada (1886) Avenida da Liberdade, passando pelo Rossio e alargando ao Chiado, Bairro Alto e Trindade, desfilavam mais ou menos ordenadamente. Durante este desfile em cortejo, as batalhas de flores, confetti e serpentinas substituem completamente os tremoços, a cinza, a farinha, os ovos e afins, numa volta de ordem e refreio na malandrice. Até mesmo Sua Majestade, a Rainha D. Maria Pia tomou parte na batalha de flores e *confetti* no Carnaval lisboeta de 1905 (O Ocidente nº943, 1905: p. 51).

No Porto, o Carnaval tardou um pouco mais a ser “civilizado”, pelo menos no que diz respeito à organização associada e talvez à imagem do que é tradicional no Carnaval de Nice. A razão talvez advenha da natureza menos urbana ou cosmopolita da própria cidade, ainda que os cortejos organizados tenham começado pela mesma altura que na capital, já havia um modelo prévio que tinha funcionado particularmente bem em alguns anos, as cavalhadas¹¹. Tais encontros

¹¹ As cavalhadas são um formato que terá origem nas imitações e paródias dos torneios e justas medievais.

de demonstrações de coragem e bravura não passavam sem os seus contrapartes burlescos que imitavam, parodiavam e caricaturavam, ora finamente ora mais grosseiramente os jogos guerreiros:

Quando dos torneios, pagos pelos grandes burgueses, por vezes apoiados pela municipalidade e pelos impostos que o povo pagava, por ocasião dos jogos de guerra, das receções áulicas e dos banquetes por vezes mesclados com danças, entremezes ou representações de mistérios, juntavam-se paradas imponentes, as cavalgadas sumptuosas, e em determinadas oportunidades, autênticos espetáculos paródicos: desfiles e apresentações satíricas que anunciavam já o Carnaval. (Heers, 1987: p. 167).

Aqui já a apontar para um formato não tanto de torneio ou de justa, mas de corso que muitas vezes tinha um carácter de parada, as cavalcadas são um formato que ganha tradição entre os entrudescos portuenses. Embora não sejam exatamente cortejos como os referenciados de Nice, pautam-se por organização, direcionalidade da sátira e dos manifestos. Vejamos a descrição no seu diário de José Fernandes Ribeiro citado por Jaime Napoleão de Vasconcelos no seu artigo *O Carnaval no Porto no O Tripeiro* de Fevereiro de 1955:

Dia 26 – Apareceu pela primeira vez nesta cidade a mais brilhante cavalcada de máscaras que até agora tem havido; mas, para melhor ideia se fazer dela, cumpre saber o que representava. Havendo presentemente renhida a guerra entre a Rússia e a Turquia, várias nações se propõem ajudar esta última prestando-lhe socorros, e é neste sentido que 57 cavaleiros se reuniram, fizeram avultadas despesas, e arranjaram muito bons cavalos, para neste domingo do Carnaval percorrerem as ruas da cidade representando *Omer-Pachá como seu estado maior*; pelo que dos 57 cavaleiros, 15 representavam oficiais do estado maior do exército do sultão; 2 cavaleiros asiáticos; 1 chefe albanês; 1 couraceiro egípcio; 2 oficiais da cavalaria turca; 1 porta-estandarte; 1 oficial da guarda imperial turca; alguns árabes, etc. ; eram também representados vários oficiais ingleses, franceses, sardos, húngaros, etc., mostrando os que presentemente se acham no teatro de guerra, rematando tudo por um piquete de cossacos, dos que estão ao serviço da Porta, composto de 15 cavaleiros. É de notar que muitos destes cavaleiros iam sem máscara, tendo-se desfigurado com barbas, bigodes, caio, etc. Como esta cavalaria vestia ricos vestidos e atraía as vistas de todos, pouca atenção se prestava a outras máscaras, aliás de bons pensamentos, entre elas um grande carro com vinte e tantas embarcações em ponto pequeno, posto que algumas tivessem mais de três palmos de quilha, representando fragatas, brigues vapores e transportes de guerra, figurando principalmente *a esquadra inglesa* em ajudatório do grão-senhor, e distribuíam ao povo papéis indicando o que representavam, sendo os distribuidores uns mascarados representando oficiais ingleses, e iam em outro carro atrás do já mencionado..... Apareceram muitas outras máscaras bem arranjadas, assim como muitas outras que nada valiam. (Ribeiro *apud* Vasconcelos, 1955: p. 306-307)

Mas se o Entrudo portuense tinha períodos de glória, na maior parte dos anos o marasmo instalava-se, especialmente em termos de ações mais espetaculares e públicas, ora porque o tempo não o permitia, ora porque não havia ninguém que se dignasse a organizar uma cavalcada.

Dos carnavais em que houve algum sentido de organização, havia uma figura típica por excelência, à imagem do Carnaval de Lisboa com o seu *cheché*, mas que no Porto tomava a figura do lavrador de S. Cosme. Personagem que se confunde com o “lavrador Lixandre” ou Alexandre

Zé Povinho que, nas aldeias suburbanas ainda carregava o seu nabo, alusão ao *veretrum*¹² (Oliveira, 1984: p. 22). Alusão óbvia ao industrial Alexandre Duarte Pereira numa volta de inversão de papéis tão comum nestas festas (Brito, 2006: p. 319). Havia também habitualmente um rei do Carnaval que aqui tomava o nome de Rei Momo. Os nomes das “atividades” Carnavalescas eram outros, também o sendo noutras partes do país, mas havia: as mascaradas ou cavalhadas onde o elemento grotesco e a sátira social estavam sempre presentes; as troças Carnavalescas; ditos jocosos que podia tomar a forma de denúncia e que por vezes descambavam para o insulto; os jogos de Entrudo em batalhas de arremesso de ovos, pós de sapato, água choca, tremoços, cal, farinha e afins (Brito, 2006: p. 318). A rua era maioritariamente o palco destas partidas e encenações, muitas vezes misturadas e com graus vários, ora de maior brandura, ora de maior violência.

Típico no Porto parece ser também o chamado *jogo do panelo* que antes e depois de “formidáveis empanturradelas de arroz de forno e de orelheira com feijão branco” (Basto, 1956: p. 290) acontecia no quintal. O *jogo do panelo* era um jogo de gritaria e gargalhada e de várias violências cometidas na direção de um panelão velho, que acontecia em privado. Era de costume particular pela burguesia, as festas eram privadas e passavam-se na intimidade das famílias (*idem*, 1956: p.290). O eventual desbrague e desalinho festivo da burguesia portuense havia de ser privado.

Pese embora a possível leitura enviesada de uma realidade observada, entendida e lida, neste caso pelo Diretor do jornal *O Tripeiro*, a verdade é que representa a prática habitual de uma franja da sociedade, a burguesia portuense. A volta (mais) pública havia de vir um pouco mais tarde “Com os novos tempos, novos costumes se introduziram, e por aí por 1840, essa anual desordem brincalhona – que até então fora apenas a bem dizer doméstica – passou a ter como palco não só as casas particulares, mas também os teatros e as ruas.” (*idem*, 1956: p.290). Ora a rua era já palco e foi desde sempre à prática das atividades do Carnaval, talvez não tanto os bailes nos teatros, mas a rua era sempre o palco do Carnaval do povo, prova disso são as tradicionais cavalhadas. Mas o divertimento popular era sempre entendido como outra coisa e não tardaria a ser regrado por decreto (Brito, 2005: p. 319).

¹² Órgão genital masculino.



O jogo do panelo

Desenho por Gouvêa Portuense.

Fig. 8 – O jogo do panelo (Tripeiro nº10 Fevereiro 1956)

Continuando a leitura do artigo de A. de Magalhães Basto no *Tripeiro* de Fevereiro de 1956: *Camilo e o Carnaval* fala-nos do Carnaval portuense na época de Camilo Castelo Branco, frisando o ano de 1857. A questão da civilidade do Carnaval terá sido menos importante no passado:

- A gente ao menos divertia-se – dizia ele. – A gente ao menos ria-se quando o estilhaço de um repolho resvalava pela aba triangular do casaquinho indiscreto que vinha à rua provocar a pontaria infalível da espadaúda cozinheira – que visava os janotas de lá do alto de um quinto andar!

E o ovo de cheiro, esse Carnavalesco e fedorento projétil? Que divertido era! Assentava – diz Camilo – nas belfas do galego que passava, digerindo beatificamente o penúltimo quartilho, e punha-lhe aquela faceira vidrada a escorrer pérolas de salmoira. O galego, acrescente-se entre parêntesis, era então um bode expiatório nos regozijos populares. (Basto, 1956: p. 290)

Um Carnaval violento, mas que não tem escola no Porto: “Breve foi, segundo creio, repito, o reinado no Porto desse delírio feroz, ao contrário do que sucedeu em Lisboa. Lá a coisa continuou assim selvagem e estúpida durante muitas dezenas de anos.” (*idem*, 1956: p. 290).

Noutro sentido do Carnaval, os portuenses irmãos Lusos (Eugénio, Henrique e Augusto) dão o mote para alguma organização destas festas e tornaram-se famosos no Porto pelas suas cavalhadas Carnavalescas “todas elas plenas de originalidade, de pitoresco e de graça” (O *Tripeiro* nº 10, 1957: p. 298).

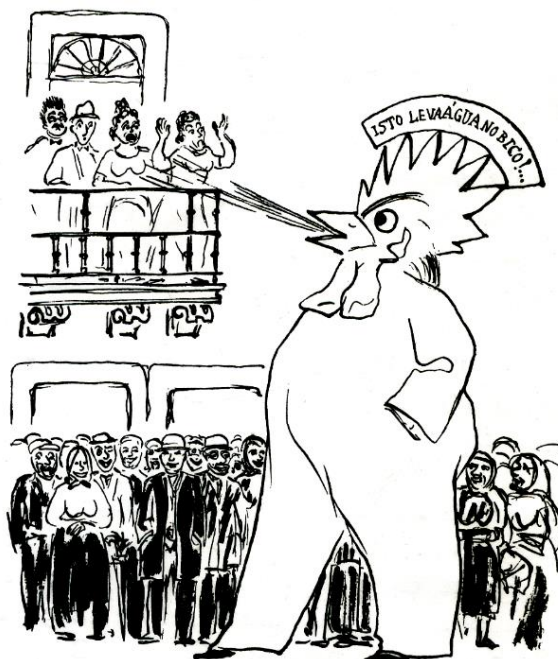


Fig. 9 – Figura Carnavalesca de 1857 (Tripeiro nº11 Março 1954).

Tendo organizado algumas cavalhadas com o rigor e fausto necessários para serem descritos como “exímios empreiteiros de semelhantes empreendimentos populares” (O Tripeiro nº 10, 1957: p. 298), reencenando e refazendo as tradições da sátira e das paródias Carnavalescas um nível acima da simples partida. É com a cavalhada espalhafatosa e pré-anunciada duma encenação da chegada de El-Rei D. Sebastião à cidade do porto que os irmãos Lusos se afirmaram plenamente como organizadores do Carnaval portuense do final do séc. XIX. No dia 20 de Fevereiro de 1857 a chegada de El-Rei D. Sebastião era já anunciada por um grupo de mascarados por toda a cidade com os versos:

Sebastianistas

Repiniquem-se tambores,
Timbales, frautas tangei:
Pois chegam nossos amores,
Chega o nosso antigo rei.

As promessas do Bandarra,
Povo, enfim, cumprir-se vão.
Entrará domingo a barra
El-Rei D. Sebastião.

Ausente tantos mil dias,
Nosso rei alfim voltou!
Glória a quem nas profecias
Do Bandarra acreditou.

Ai! Que denso nevoeiro
- Além – da parte encoberta
Já desponta! – é o mensageiro
Que nos diz: estar alerta!

Povo, exulta! – a extrema hora
Chega à tua expectação.
Domingo vem com a aurora
El-Rei D. Sebastião.
(O Tripeiro nº 10, 1957: p. 299).

Tendo também no dia 21 sido publicado no *Periódico dos Pobres* todo o programa do desembarque e também do trajeto do “préstito” pela cidade. Ora tal publicidade verificou-se particularmente eficaz já que na manhã de 22 de fevereiro de 1987: os comboios, os vapores da carreira e as ruas desde os arrabaldes viam-se apinhados de gente para assistir à cavalcada dos irmãos Lusos (*idem*, 1957: p. 299).

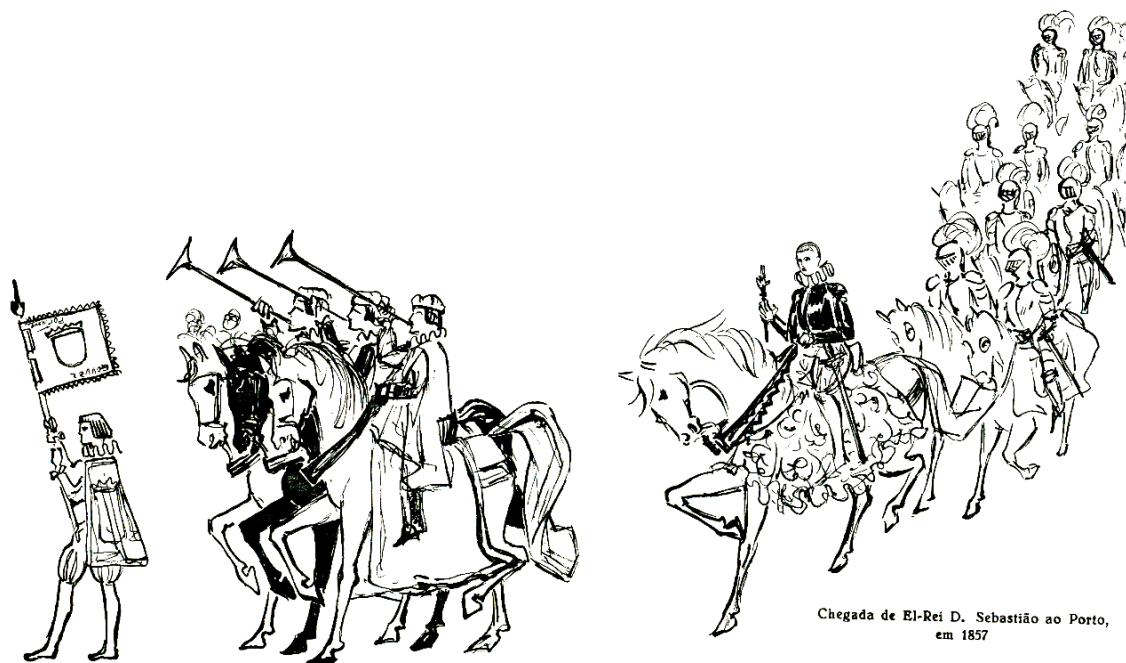


Fig. 10 – Ilustração da cavalcada da chegada de El-Rei D. Sebastião ao Porto em 1857 (Tripeiro nº10 Fevereiro de 1957).

O mote para as cavalcadas dos irmãos Lusos era sempre *Ridendo castigat mores* ou “castiga os costumes com o riso” é a frase com que habitualmente referência a sátira, cunhada por Jean de Santeuil no séc. XVII para uma representação de cómicos italianos em Paris mas que já tinha o seu sentido bem expresso através dos tempos (Teixeira, 2017: p. 79) Os Lusos, como eram conhecidos, atingiam com sátira os costumes e as figuras do seu tempo, ainda que sempre de forma construtiva, mas era crítica de que os próprios criticados se riam e de que os usos e costumes não se queixavam (O Tripeiro nº 10, 1957: p. 298).

As cavalcadas dos irmãos Lusos, já com óbvio pé nas manifestações Carnavalescas em formato desfile de Nice, dão o mote para um Carnaval que se propõe mais civilizado, menos pleno de partidas sujas e a roçar a brutalidade, como muitas vezes temos no Porto, ainda que mais regrado do que noutras partes do país.

Na senda de um Carnaval mais ordeiro e espetacular surge o Clube Fenianos Portuense, acabado de fundar em 1904 e que toma o nome de inspiração brasileira: da cisão do Congresso da Sumidades Carnavalescas no Carnaval do Rio de Janeiro surgiram os primeiros grupos: os Tinentes, os Democráticos e os Fenianos. O nome revela-se um pouco controverso, dado que partilha a denominação com um grupo político separatista Irlandês armado, atendendo à presença inglesa no Porto (Ralha, 2016: p. 137). O seu mote era mesmo o de organizar um

Carnaval que atendesse aos interesses da cidade e também ao comércio em geral. Na primeira edição do seu cortejo, a organização foi exaltada pela imprensa e teve a colaboração de Rafael Bordalo Pinheiro, seu filho Manuel Gustavo, de Augusto Pina, de Teixeira Lopes entre outros. A estreia deste formato pelos Fenianos foi geralmente aclamada, com muitos espectadores e das janelas e varandas com senhoras a agitar lenços e a arremessar flores. Até esta “reforma” no Carnaval, promovida pelos Fenianos, o Porto não era conhecido pelo seu carácter ordeiro no Carnaval, e pela opinião da imprensa da época esta organização parece uma renovação marcante:

“se à primeira vista parece que o Carnaval sem selvageria, sem brutalidade, não tem vida, não tem graça, como dissemos, o Carnaval do Porto deu prova do contrário, e mostrou que, bem dirigido, como folia convencional e ordeira – sublinhem-se estes valores – pode divertir a todos, desde que diga alguma coisa ao espírito, e traga algum enlevo aos olhos” (O Ocidente nº 1013, 1907: p. 35 apud Ralha, 2016: p. 138).



Fig. 11 – Comissão organizadora do Carnaval dos Fenianos (Tripeiro nº11 Março 1954)

Os Fenianos continuaram a promover o Carnaval em cortejos organizados até 1909 e depois só pontualmente: em 1939 e mais tarde em 1954 e 1957 reavivaram-se os cortejos com grande pompa e com dedicatórias várias na imprensa e, mais recentemente, no início da década de 1980 tentaram retomar a tradição com mini cortejos. A ação do clube não esmoreceu noutros sentidos, tendo sido particularmente eficaz como grupo de pressão para algumas melhorias da cidade e com angariação de fundos para franjas sociais mais necessitadas da cidade e arredores (Ferreira, 2017: p. 224-225). De referir é também o grupo *Girondinos* essencialmente formados

por emigrados do Brasil e que também participaram em alguns cortejos Carnavalescos do Porto até 1909.

O tempo do Carnaval ordeiro e do desejo por alguns círculos desta ordem enceta-se neste início do século no Porto. Embora como já referido, a ideia e a prática de um Carnaval “civilizado” não é consistente por toda a imprensa nem com todos os estratos sociais. Parece haver na verdade uma contiguidade, ainda que episódica, do tempo das cavalhadas até ao tempo dos cortejos à moda de Nice dos Fenianos e eventualmente até aos dias de hoje, talvez já não no Porto, quiçá por falta de um bairrismo agregador comunitário, mas talvez em Ovar ou na Mealhada¹³. Ainda assim o Clube dos Fenianos, talvez relacionadamente com o anterior dito, atravessa atualmente uma crise de falta de associados:

(...) fazendo reviver o Carnaval que se julgava sepultado para sempre nas trevas do esquecimento, onde jazia há bastantes anos, constituiu-se credor da gratidão de todos os portuenses, pelo seu feito de audácia, que abriu um novo capítulo na sua já gloriosa história. E a Humanidade precisa sempre do Carnaval, como de uma válvula de segurança aberta à violência dos seus instintos, tornando-se também um estimulante nas crises de depressão motivadas pelos grandes flagelos. E, de resto, o governo do rei Momo dura só três efémeros dias, acabando por esfumar-se no ambiente pesado e lívido de uma quarta-feira de Cinzas, quando os varredores levam diante de si, como despojos da inglória batalha, os montes de fitas multicores, que nas horas febris dos «assaltos», foram a metralha de inofensivos combates. (Guimarães, 1954: p. 338).

¹³ Locais onde a organização do Carnaval se faz essencialmente por grupos organizados e associações.

THEATRO AGUIA D'OURO

Quinta-feira 18 de fevereiro de 1909 as 8 e meia da noite.

Cá está elle, cá está elle! O GRANDE SARAU DE GALA, especie de symphonon d'abertura das festas carnavesecas do **CLUB FEMINOS PORTUENSES** que já nos outros annos eram FEMINOS e que serão FEMINOS por muitos annos.

Quem vêr, meus senhores, quem vêr a grande e muito horrivel tragedia em 1 acto e 5 quadros, original do *Arnoldo Leite (Fervido)*

TÔSCA

Em que figuram estes figures:

Florinda Tiana	O. Amado Gageano	Sacristão	Arnaldo Morgado
Barão Casado	Augusto Vêras	Sacristã das Damas	Fernão
Maria	João de Vasconcellos	Condição	Fernão de Cunha
Racheteiro nº 3	Racheteira de Mello	Boileau	

N. B. Dão-se varios fins n'esta peça mas não se pode disheito a ninguém, são de polvorão secco.

Vão depois a representação d'uma coisa que ainda não foi vista mas que parece revista, original do *Augusto Vêras* com fuzas e semi-fuzas de Manoel Benjamin

CHUCHAI...

Em que entram as seguintes boas pessoas:

Placido Tranquillo	Arnaldo Gageano	Michele de Fante	Barão
Elixa	Augusto Vêras	Racheteiro	Arnaldo Morgado
O Inqurito		Mulher do Bão	Mozartina Moderna
Zé Oelmonte		Pedro	Fernão de Cunha
A Opera	Alvaro Baptista	Esora	
João		Assessoria	Melro que esconde
Dalago		Chô	Doctim Pacheco
Engrelle	João de Vasconcellos	Mathias	
Hamã		Camellano	J. Freitas
Fado Lindo		Nagocante	
Revelação		Chocanda	
Archie		Vendedor de jomaeas	Funçionario
Rachete		Funçionario	Obra
Um amigo do Bênel	Racheteira de Mello	Funçionario	N.M.
Duque Antonio		Funçionario	
Insultado		Funçionario	
Habitado		Funçionario	
Um italiano	Arnaldo Morgado	Funçionario	
	Nymphas, faunas, populares, creadas de senão, etc.		

Vem a ser 36 personagens e são 20 numeros de musica

Um bom ponto Gilberto Lima—Contra-a-regra Arthur Amorim

Encenação de Augusto Vêras—Direcção musical do maestro Manoel Benjamin

Fogo de vietas de Devotas—Gabelleiras do Gardes

Guarda roupa do Club Femininos e do Theatro S. João (que Deus haja)

No fim do espectáculo ha cartos americanos e d'outras nacionalidades.

No theatro ha policia para o caso de faltar a corrente a algum electrico.

E sãntas noites...

Fig. 12 – Cartaz do Carnaval de 1909 do Teatro Águia d’Ouro (Tripeiro nº11 Março 1954)

Atendendo a uma origem deste Carnaval (mais) ordeiro, talvez tenha sido só um propagar de uma ideia de divertimento Carnavalesco burguês em direção ao povo, que tendencialmente se divertia de uma forma mais caótica. As saturnais Carnavalescas foram sempre, como acima referido, períodos de folguedo, inversão, desbrague a que o povo tinha acesso estes três dias por ano. Tal período está demasiado enquistado na ciclicidade ritualística que até mesmo a Santa Sé apenas o conseguiu encaixar num calendário religioso e atribuir algum carácter simbólico religioso aos festejos entrudescos. Há, no entanto, nos finais do séc. XIX e inícios do séc. XX uma consistente crítica pela imprensa nacional verificável e que Sandra Brito, no seu artigo “O Carnaval e o mundo burguês”, coleciona: “sensaborão, pelintra, rude, grosseiro” (Brito, 2005: p. 316) e que faz tornar

a opinião acerca do Carnaval como um período sem interesse. Tais crónicas jornalísticas usadas enquanto propagação de um modelo social próprio da realidade levavam a que essa opinião encarada como informação levasse a que uma ideia de Carnaval fosse descredibilizada e tida como antiquada e a outra, moderna e progressista. A imprensa como veículo ideológico (Brito, 2005: p. 316-317). O povo, talvez o que mais se divertia e participava na festa de uma forma entendida como menos civilizada e mais caótica, era a quem nada era perguntado e muitas vezes era também a quem tudo o que de mau havia, era imputado. Ainda assim era o povo que da forma mais caótica, que não deixa de ser consistente com o período em causa, mais se divertia e ainda hoje, mais se diverte. O formato de Carnaval enquanto espetáculo dramatizado, mais de ver e menos de participar, de atração turística e da sua promoção comercial (que os Fenianos adjudicavam para a cidade do Porto) é, sem dúvida o mais importante neste ideário.

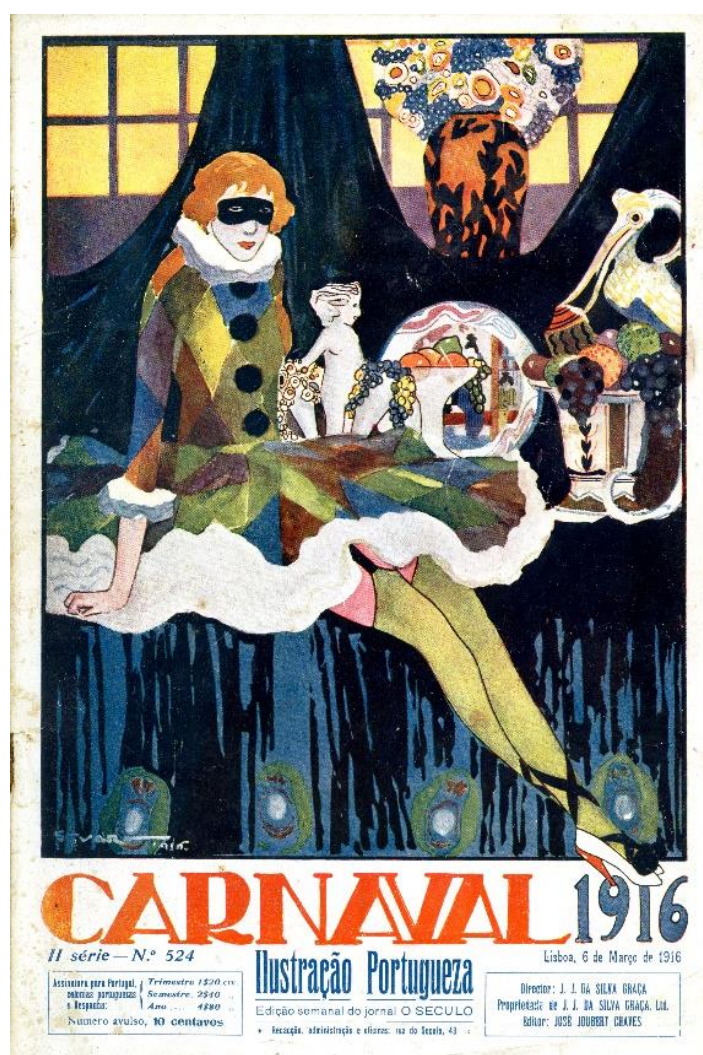


Fig. 13 – Capa da Ilustração Portuguesa de Março de 1916

A questão desta conceção binária entre Carnaval civilizado vs. Carnaval popular, inevitavelmente entre: classe dominante e povo, ainda que apelativa e bastante desenvolvida na imprensa da época, será redutora (Brito, 2005: p. 316-317). Num processo civilizacional, a que Portugal desejava aderir, de progresso e civilização, que a Europa central liderava e que se pautava por valores de elegância, urbanidade e gosto não cabiam grosserias e modos bárbaros:

Importa dizer que o pensamento da época parecia pautar-se por dois movimentos marcantes: os ventos do progresso e da civilização que varriam então os diversos países, assim como o movimento que procurava controlar e reprimir distrações consideradas pouco respeitáveis e pouco enriquecedoras, substituindo-as por outras mais racionais. Ou seja, se um dos rostos da luta se refletia, por exemplo, na preocupação pela modernização e higienização do país, exigindo-se uma remodelação urbanística à semelhança do que acontecia noutros países europeus, a outra face prendia-se com determinadas manifestações de cariz popular, consideradas retrógradas e incompatíveis com essa nova ordem que se pretendia estabelecer. Entre elas estavam as Carnavalescas. No entanto, esta fora uma luta, com sentidos bem mais profundos e diversos, contra práticas que não conseguiam controlar, cuja espontaneidade e imprevisibilidade pareciam temer, procurando substituí-las por um novo Carnaval: o civilizado, o previsível e mais controlável. (*idem*, 2005: p. 318)

2.4 Da Ruralidade

Apontando a uma caracterização de um Carnaval português menos urbano e talvez mais genuíno, ainda mais Entrudo, há que perceber o Carnaval mais rural. A dualidade Carnaval urbano / Carnaval rural não é um antagonismo. Ainda assim, dadas as condicionantes de legalidade, religiosidade, de civilidade e urbanismo da cidade e também pela sua densidade populacional, os festejos eram também de maior visibilidade e logo de maior importância. Mais, a permeabilidade cultural, promovida pelos acessos e pelos media fizeram que a genuinidade de um ritual, já de si algo proscrito, fosse sendo lentamente ora erodido ora hibridado em consequentes anos. Por estas razões o Carnaval da ruralidade tende a ser mais genuíno, pelas razões opostas às atrás referidas, e também percebendo a ciclicidade do ritual, até traçável a anos já sem memória ou registo. Estes rituais mais rurais eram pautados por alguma rudeza e agressividade, o Carnaval era sobretudo uma festa de rapazes em arruadas algo caóticas, com jogos investidos de significativa brutalidade verbal, visual e até física. Dos poucos que ainda mantêm algum do seu carácter mais verdadeiro ainda se denotam estas características.

Estas festas de pleno inverno eram dos rapazes, onde reinava a trapalhada, em jogos de competição e agressividade, com muito ruído e barafunda. A referência a jogos com bonecos antropomorfos é contínua, havia mesmo competições entre aldeias para ver quem ficava com o boneco no final do baile (Monteiro, 2012: p. 46). Os roubos e as trocas de vasos, carros de bois e

outros pertences eram também de prática habitual. Havia (há) também as leituras dos testamentos, em que a ironia e a denúncia, sob o pretexto do Entrudo e debaixo de uma máscara, tornavam públicas algumas das desgraças privadas. Tradicional em Portugal são também as inversões e as transformações, através da ocultação ou camuflagem da identidade através de pinturas ou máscaras e também através de uma transformação na maneira de se expressar, em grunhidos e animalidades várias. Esta última questão tem já tradição teatral, clara em Gil Vicente e na sua trilogia das *Barcas*, *Cortes de Júpiter*, *Auto das Fadas*, *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, *Triunfo do Inverno* e *Nau dos Amores*, onde é notória a transformação das pessoas em animais (Monteiro, 2012: p. 47) mais reais ou mais imaginários.

O período cíclico do Carnaval não é, de todo, afim aos três dias imediatamente antes da quaresma, pese embora o catolicizar da tradição o tenha fixado nesse período. Como atrás vimos, a festa é de inverno e de passagem para um novo ciclo vegetativo, o período contemplado é bastante mais abrangente, englobando as festividades do Natal do dia de Reis até ao dia de Carnaval, chegando ao equinócio da primavera. Tal é refletido, pelo menos em parte, até há alguns anos atrás, com: mascaradas, bailes festivos e, no caso da tradição dos “Compadres e das Comadres”, com uma dramaturgia que se desenrola durante um vasto período, desde as duas semanas anteriores, até ao Carnaval. Ainda temos algumas datas certas, como no Castelo (Sertã) que começa logo a seguir aos Reis, em Cinfães, no dia de S. Sebastião (20 de janeiro) e no Marco de Canaveses no dia de S. Brás (3 de fevereiro) (Oliveira, 1984: p.51).

Importante referir são os Testamentos Carnavalescos. Dialogando com a referida tradição das medievais cantigas de escárnio e maldizer com raízes numa tradição satírica no teatro da Grécia antiga. Dos três géneros dramáticos que conseguimos traçar desta Grécia antiga, a tragédia, a comédia e o drama satírico, conseguimos observar os três nos testamentos Carnavalescos, mas com uma óbvia predominância pelo drama satírico. Originário de rituais a Dionísio, estas tragédias burlescas eram acompanhadas por um coro de sátiros e integravam festas de caos e de ebriedade, habitual prelúdio de uma época de ordem (Teixeira, 2017: p. 80). As cantigas de escárnio e maldizer foram particularmente exploradas e desenvolvidas em Portugal durante os séc. XII a XIV e personificavam, não tanto uma forma de poesia popular, mas das elites culturais e das cortes. Neste sentido são de notar os criadores Afonso X e D. Dinis (*idem*, 2017: p. 80). A prática dos testamentos Carnavalescos teve muitos objetos, o testamento do porco, do burro, do galo, da galinha, do gato e da gata, de Judas, da velha e claro, do Entrudo. Do que mais antigo se encontra é o testamento do porco, coletado e citado por S. Jerónimo, que menciona que se trata de uma paródia de autor anónimo, que deverá ter sido escrita por volta de 350 d. C.

e que era cantada nas escolas no meio de grandes risadas por toda a Europa central. O testamento dividia géneros alimentícios habituais da alimentação do próprio porco e também as suas vísceras e cortes pela sua família e variadas personagens fictícias. Tal testamento e suas variações terão sido prática na composição satírica nas acima referidas Festas dos Loucos e genericamente por todas as festividades de inverno, tanto, que ainda são referidas leituras até à década de 40 do séc. XX, feitas pelos rapazes do testamento do porco (*idem*, 2017: p. 95). A época é também consistente com a tradicional matança do porco, uma prática com alguma ritualidade na ruralidade. A morte, divisão dos cortes de carne e de todas as entranhas comunitariamente, sempre em carácter festivo e por vezes de alguma ebriedade era (e continua a ser) uma prática habitual e particularmente consistente com um ritual de sacrifício.

Uma das tradições mais importantes do país e que está em par do que se encontra nos outros países europeus é o que se pode chamar de *Enterro do João*. Um enterro de um rei Carnaval, rei Entrudo ou uma das suas personificações ou genericismos já referidos. Recupera o deus Saturno e a sua morte com as referidas funções de catarse / apaziguamento social. Com os já referidos e variados nomes por toda a Europa e também com vários nomes por Portugal, este enterro normalmente acontece na terça-feira de Carnaval ou terça-feira gorda. Este ritual, com variantes mais extensas ou mais curtas, mais improvisadas ou mais encenadas fará parte do que é o Carnaval rural europeu, desde que há memória. Não que no passado esta tradição não se realizasse na cidade, mas com o referido processo de modernização do Carnaval, o corso e o carro alegórico do Rei Carnaval de cetim com purpurinas e *papier-mâché*, substituíram em pleno, na cidade, o Entrudo, com sua morte sempre violenta, o seu esquife, o cortejo fúnebre e as carpideiras.

No seu desenrolar está compreendida uma dramatização em formato cerimonial, que se sucede à volta da personagem principal: o “João”. Nesse cerimonial há inevitavelmente uma deambulação ou procissão, secundada, precedida ou ambas, de uma leitura de um testamento e do seu funeral. Muitas vezes a morte acontece, num misto de pesar e de violências verbais e físicas, por um enforcamento seguido de uma queima (Oliveira, 1984: p. 21). Este ritual tem pé em tempos distantes como afirma Sir James Frazer no seu *The Golden Bough* (2000):

“Já vimos que em Itália, Espanha, França, nos países onde a influência de Roma foi mais profunda e duradoura, uma conspícua característica do Carnaval é uma personificação numa figura burlesca da festa em si, que após uma curta carreira de glória e desvanecimento é alvejada, queimada ou de alguma forma destruída, num pesar fingido ou deleite genuíno da população. E se a visão aqui sugerida do Carnaval está correta, esta grotesca personagem não é outra que o sucessor direto do velho Rei da Saturnalia, senhor dos pândegos, o verdadeiro homem que

personificou Saturno e, quando a pandega era doutra ordem, sofreu a morte real na personagem que assumiu (Frazer, 2000: p. 586).

Este nosso “João” / Rei Saturno é habitualmente um antropomorfo, um palhaço¹⁴, que toma, no ritual de sacrifício, o papel de substituto de todos os comuns. O ritual tem a função de todos os rituais de sacrifício sem que o haja realmente, a carga ritualística substitui o sacrifício ele próprio e, ao homem ou ao animal, sucede o “João”, especular condensado de toda a comunidade, que aqui acontece em dupla substituição. Nos rituais sacrificiais, o sacrificado agregava todo o mal que se desejava fazer desaparecer e substituí-a responsável ou responsáveis por tal mal, aqui, essa função é tomada por algo inanimado, mas com a forma humana. A representação do humano com o comum nome “João” toma o papel de sacrificado e toma também o papel da culpa e do mal do agregado comunitário de que se quer livrar. Tal carga pode, provavelmente, não ter já a função original, como acontece em demais festividades cíclicas, num esvaziar dos significados dos rituais na contemporaneidade. Ainda assim a volta parece, talvez apenas subconscientemente pelo formato do ritual, ter um papel importante e que pode, possivelmente com um decréscimo do caráter ritualístico e um aumento da folclorização, ser válido enquanto catarse ou válvula de escape. O ambiente é de festa e desbrague, de violência, de ebriedade, de licença apontando à libertação, à passagem, à catarse. Diz-nos o etnólogo Ernesto Veiga de Oliveira acerca destes personagens “João”, apontando a uma caracterização através dos testamentos, aludindo ao ambiente que se gera e ao sentido que produz:

A atmosfera de bebedeira, folia e liberdade licenciosa que ele sugere e o acompanha, e se traduz especialmente na indicação dos seus excessos de comezainas e sensualidades, no relato da sua morte: - «sentando-se à mesa... puxou de uma cabeça de porco – era o dia de se comer a célebre orelheira - , chegando a comer ossos de palmo e meio»; «todas as raparigas que deixou em estado de gravidez e que são ao todo quarenta e três» -; na exibição do *veretrum*, e nos atos que em relação a ele são permitidos; nas práticas escatológicas, manifestando-se com uma invulgar acumulação de pormenores; e finalmente na índole e desproporção das suas «deixas» - fazem dele um tipo de «Entrudo» local, que com predomínio de elementos estercóricos, corporiza a extroversão e glorificação de desejos primários, a expansão burlesca obscena, erótica e glutona que o Carnaval representa, e que são, porventura, nesse *Introito* ao período das abstinências mais severas do ano, a expressão de um potencial de tendências policiadas, que, em efígie inofensiva, se liberam. (Oliveira, 1984: p. 23).

Este ritual de sacrifício terá óbvias e traçáveis origens nos rituais de sacrifício onde a violência coletiva, perpetrada através da vontade coletiva, vai funcionar como cimento social, substituindo simbolicamente o culpado ou culpados por um inocente. Um palhaço investido da culpa que se violenta até à morte. Uma espécie de justiça popular, violenta, apontada a um homem de palha, a um bode expiatório (Frazer, 2000: p. 586).

¹⁴ Etimologicamente: homem de palha.

ENTRUDO 2018 DE LAZARIM

DE 10 A 13 DE FEVEREIRO - VILA DE LAZARIM - LAMEGO

- ANIMAÇÃO DE RUA - BARRAQUINHAS - RESTAURANTE - VISITA AOS ARTESÃOS



PROGRAMA

DIA 10 - SÁBADO

- 15H00 - WORKSHOP SOBRE MÁSCARAS (CIMI)
- 1ª EXPERIÊNCIA DE CARETO (CIMI)
- 21H00 - BAILE DE MÁSCARAS (ETAV)

DIA 11 - DOMINGO DO RIO

- 10H30 - RAIO FOTOGRÁFICO
- 15H00 - DESFILE ALÉGÓRICO
- A) GRUPO DE CARETOS DE LAZARIM
- B) GRUPOS DE RANCHOS DA FREGUESIA
- C) GRUPO DE CARETOS CONVIVIDOS
- D) GRUPOS DE BOMBS

DIA 12 - TERÇA-FEIRA ENTRUDO

- 14H00 - CORTEJO DOS CARETOS DE LAZARIM
- 15H00 - CORTEJO DO ENTRUDO
- 16H00 - LEITURA DOS TESTAMENTOS DA COMADRE E DO COMPADRE
- QUEIMA DA COMADRE E DO COMPADRE
- 17H00 - CONCURSO DE MÁSCARAS
- FEIJOADA
- CALDO DE FARINHA

[FACEBOOK](#)
[INSTAGRAM](#)
[TWITTER](#)
[YOUTUBE](#)
[WIKIPEDIA](#)

[#ENTRUDOLAZARIM](#)
[#ENTRUDOLAZARIM](#)
[#ENTRUDOLAZARIM](#)



57

Em relação a esta questão é importante definir a diferença entre o participante no ritual e o espectador de um evento. Guy Debord propõe o seguinte:

A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são os seus, mas de um outro que lhes apresenta. (Debord, 2012: p. 30)

Esta folclorização, mercantilização, mediatização, turistificação é, curiosamente, de vontade popular, talvez auto apupados pela vetustez e desuso das práticas e tendo perdido o carácter utilitário pela modernidade anti violência e de boas práticas, onde por vezes a catarse se faz contra a Tv e a equipa de futebol. Nesta vontade popular, há, portanto um fossilizar das práticas, deixando a ciclicidade para uma repetitividade, excluindo tudo o que não faz parte do que se acreditava que era (a partir do registo documental) com medo de não se respeitar a tradição. Há, portanto, uma dessemantização da festa, tornando-se num objeto de consumo: o espetáculo do que a comunidade costumava contar, história da qual os espectadores, e também os atores, já perderam o sentido (Mesnil *apud* Monteiro, 2012: p. 50).

(...) se o Carnaval era também uma ocasião em que a dominação se invertia, em que os dominados dominavam, hoje, com a intensificação extensificação dessa dominação, é de esperar que ele deixe de ter lugar (pelo menos o mesmo lugar). Já não é só a Quaresma a triunfar sobre o Carnaval, é uma dominação mais total e mais alheia, que deixa cada vez menos margem de autonomia para práticas heterogêneas e arranja no seu próprio interior o espaço onde os indivíduos e os grupos hão-de festejar. O enfraquecimento da autonomia local, que se dá também no domínio cultural e simbólico, corresponde, quanto ao Carnaval, à passagem da loucura (a ausência de limites, de regras), à alegria (provocada em vez de provocatória), sem um confronto do homem com o mais fatal e decisivo de si mesmo ou da sua situação. Dão-nos espaço para sermos livres, o que significa que perdemos essa liberdade. Os mascarados deixam de ser sujeitos estranhos, não identificáveis, relacionados com os animais ou os mortos, para serem bonecos bem vestidos. A subversões ainda possíveis nesse espaço são raras, e estarão certamente mais ligadas às “festas orgânicas” da nova sociedade do que à folclorização das antigas. (Idem, 2012: p. 50-51)

Questão importante no esvaziar destas práticas pelo país é também a desertificação do interior. A importância do Carnaval enquanto ritual de passagem, não se queda apenas no período do ano ou sazão agrícola, mas também e particularmente num ritual de rapazes, pré adultos que encontravam no Carnaval um período de subversão e de afirmação de uma condição etária e também de passagem a outra, a de adulto. Em várias aldeias e vilas do interior muitas das festividades de Carnaval ou Entrudo tinham como mobilizadores exclusivos, por tradição, os rapazes em idade casadoira. Tal promoção e participação faziam parte da afirmação destes rapazes na comunidade e havia uma interdição generalizada a raparigas e casados, muitas vezes nos próprios festejos. No entanto, cíclicos fluxos migratórios e outros fatores de desertificação de zonas onde tais tradições eram, talvez milenares, fez com que a festa tenha desaparecido, não

havendo por vezes um par de rapazes para organizar a dita. A diluição desta (e de outras práticas) enquanto ritual de passagem, no seu caráter realmente operativo, encontra também pé num reorganizado contemporâneo em que outros mecanismos tomam o papel de ritual de passagem a adulto. Aventando uma perda de atitude subversiva do ritual, o etnógrafo Aurélio Lopes (2000) diz-nos:

“São bem visíveis as consequências de tal mutação; a atitude subversiva, razão de ser principal destas figuras e que tão bem se conjugava com a irreverência muitas vezes dos jovens casadouros, foi atenuada, disciplinada e domesticada! A atitude erótica de perseguição às moças deixou de fazer sentido. O terror que provocavam desapareceu quase completamente.” (Lopes, 2000: p. 112-113).

Atendendo ao já referido e neste processo de civilização ou modernização do Carnaval encetado, numa volta de subsistência, os rituais alteram-se e transformam-se noutra coisa, mercadoria turística, espetáculo. Fazendo por ser o mais inclusivo no género e na idade dos já atores (Lopes, 2000: p. 112), por serem os mais adestrados, previsíveis e numa dramaturgia com guião, para plateau, são assim determinados os carnavais da interioridade, agora sempre apontados para os media omnipresentes, sempre em busca do bizarro, do exótico, do pitoresco. Uma luta pela subsistência da tradição que já não tem a função ritualística de passagem original, mas que inevitavelmente vai funcionar como um estímulo ao processo de fomento e agregação comunitária. Talvez já não exista a utilidade e função original destes rituais, mas há uma perenização dos símbolos usados, ainda que através de um automatismo repetitivo das práticas para turista ver, numa “disneylandificação”¹⁵ que talvez seja o último bastião deste ritual na contemporaneidade.

2.5 Do *Demo*

Delimitando-nos às Terras do Demo, à serra da Nave e aos seus entornos geográficos, o Carnaval tem contornos ainda diferentes do que se propõe na grande parte do país e como veremos com referências além-fronteira. O *Enterro do Rico Irmão*, a festividade ritual que se pretende aqui caracterizar e analisar tem a sua origem no ritual, que abrange muito do território português, o referido *Enterro do João*, ou nas suas variantes: *Matar o Galo* ou *Manda do Galo* (Viseu), *Correr o Galo* (Lamego e Tarouca), *Enterro dos Galheiros* (Vila do Conde), que genericamente corresponde ao enterro do Entrudo ou do Carnaval. As festividades correspondem

¹⁵ Designação do processo de transformação em objeto turístico.

em traços gerais a uma sequência de eventos que se passam a explicar e que correspondem ancestralmente a uma organização feita na comunidade e para a comunidade.

Em clima de festa popular, muitas vezes num palco ora adaptado, ora já de uma banda de música, na terça-feira gorda ou de Carnaval, pela noite, forma-se um tribunal, de indivíduos mascarados, que acusa de vários crimes e pecados um antropomorfo construído e vestido com materiais pobres ou usados, habitualmente cheio de palha (palhaço). Depois de dada a sentença e lido o testamento, é morto por enforcamento, esfaqueamento, chamuscamento e que ainda se atira ao Rio Covo. Este antropomorfo, segundo testemunho recolhido pelo etnógrafo Alberto Correia, terá sido, antes de 1975, um homem da aldeia que aceitava figurar como réu (Correia & Costa, 2018: p. 23). Pelas entrevistas conseguimos perceber que o homem se chamava por “Tião” e que durante alguns anos substituiu o boneco e fingiu a morte (Salvador, 2019). Há ainda, em permeio ou no final do enterro, os *Casamentos*, também com características satíricas, em que se casam as individualidades da comunidade aludindo às festas das “Comadres e do Compadres” que habitualmente aconteciam antes do Carnaval. A festa continua com excesso de comida e bebida até de madrugada.

Aquilino, embora não tenha caracterizado aturadamente este *enterro*, trata, no seu *Homem da Nave* (capítulo IX) o Carnaval serrano, sempre apelando a uma estruturação antropológica. Desde os casamentos à referida *manda do galo*, até ao excesso e à ebriedade, passando pelas máscaras e sua genealogia trágica. Os traços do que é este ritual, no óbvio espectador Aquilino.

Equiparam-se com um espeto de cozinha, uma coroa de papel na cabeça, no focinho as caraças de tábua que fazia um carpinteiro de S. Martinho. São mais grotescas e aflitivas do que as máscaras da tragédia grega. Outras limitam-se a ser de cartolina pintarolada a ocre e zarcão. Casaram as moças, engrossando a voz por um borrifador, dois meliantes por sacerdotes. Andaram pedras e cacetes no ar, mas sem fazer mal. E milagre foi que não houvesse cabeças rachadas que o serrano, ofendido no seu brio, é bruto a valer. À noite o rancho devorou num ceote meio orgíaco, em que rapazes e raparigas fugiram às mães e às regras, a carne de cerdo e quantos chouriços e salpicões extorquiram pelas portas. Alguns tiraram o ventre de misérias. Outros apanharam uma indigestão, incómodo benigno para estes admiráveis estômagos de avestruz e lagares de vinho. O Carnaval encara a vida de frente: as satisfações da gula primam a todas as demais de natureza coletiva. No terreiro leu-se a *manda do galo*. O pregoeiro foi semeando o seu veneno e assoalhando a roupa suja dos vizinhos. Voltaram os lóddãos a ameaçar, mas tudo ficou, mais uma vez, na estreloçada. A justiça usa mão pesada e os caceteiros têm medo que se pelam do banco dos réus. (Ribeiro, 1968: p. 168-169).

No seu *Terras do Demo*, e já entretecendo uma vivência do quotidiano no Entrudo e vice-versa, apontando os reflexos, ora especulares ora caricaturais do que nesta serra, à época com algum isolamento do resto da Beira e do país.

Naquele Entrudo, como era da lei, a rapaziada andou a casar as donzelas pelas portas das quintãs e dos serões e encruzilhadas das ruas. Dois dos mais farsolas no meio de boa escolta orneavam por borrifadores que traziam para mascarar e engrossar a voz. Por achincalhe, umas vezes destinavam à moça mais faceira o rapaz mais zambro; outras, se isso não tropeçava com as miras dos casamenteiros, liam os pregões consoante lhes estava indicando o pendor dos amórios. Em tal prática, enxovalhavam as baldas de quem as tinha, e escarneciam, ao despautério, do vesgo, broma e aleijado. O despropósito, botando fora das marcas, dava por vezes que falar. (...) Não obstante a nevasca, os bargantes da terra não renunciaram àquela prática zombeteira, que vinha do tempo do rei que rabiou. Com o céu em tábua, era preciso esportear mesmo às orelhas dos manteados. Embora, eles lá andavam lesto e petulantes, nem temidos de calhaus, nem da neve.

No serão da Rosa, mal foram pressentidos, as raparigas romperam aos pinotes e em fungadela como burro dá em vespertino:

- Não haver uma pedrada que lhes parta a pinha e o borrifador!

- Golas de odres! Deus nos perdoe, mas havia de vir uma neve tão alta, tão alta, que os engolissem até para riba da cornadura!... Filhos de má mãe! (*Idem*, 1974: p. 58-59).

Ainda e já numa toada de opinião acerca do Entrudo, conta-nos também como acabam as festas:

O rapaz, com máscara de tábua, fartou-se de tripudiar à minha porta. Substituiu-o outro, simplesmente embodegado na fuligem do paranheiro. Pela noite fora ainda se ouvia, com voz fingida de cana rachada, dirigir graçolas sem graça aos passantes e às raparigas. De manhã, quarta-feira de Cinzas, tocou o sino e pouca gente foi à missa. Os foliões, em suas enxergas ou colchões de folhelho, disseram mal da vida. Gastaram os patacos, acabaram por se tomar do aborrecimento de suas divertidas farsadas e cavalarias, e, quando acordaram, tinham a boca a saber a chapéu, sabor abominável em que se devem associar todas as triagas que sobem à cabeça e empeçonham a alma. Alguns, ajoelhados ao confessionário, hão-de jurar que não recomeçam, e, eles, no ano seguinte, e, daqui a mil anos, os seus descendentes voltarão às mesmas estólicas, absurdas e desenxabidas práticas. (*Idem*, 1968: p. 174).

Aquilino obviamente não aprova a folia e o excesso, mas dá-o como parte inevitável do serrano, num final que assume o enraizamento deste acontecimento nas fissuras da cultura deste povo, no estruturar social do ano, que, à altura desta descrição ainda tinha francos espelhamentos dum calendário solar e da geografia da Nave.

O etnógrafo Fonseca da Gama, companheiro de caça de Aquilino e natural da Aldeia do Touro, referencia o que se passava no Carnaval pelas terras do alto Paiva, de uma forma algo genérica, branda e até um pouco inocente, a sua posição de cónego não lhe propiciava descrições em crueza.

Vem depois a quadra folgaza, bulhenta e barulhenta do Carnaval. Onze dias antes da Septuagésima, na 5ª feira é o dia dos Amigos; na 5ª feira imediata, o das Amigas; na 5ª feira que precede a Sexagésima, - o *domingo magro* - é o dia dos Compadres; o das Comadres é a que antecede o *domingo gordo*.

Não tem aqui outro significado, senão em se juntarem os amigos e fazerem uma *súcia animada*. Pelos *compadres*, é que as raparigas costumavam fazer uns bonecos de palha revestidos de papel de jornal e de seda de várias cores - um pintalgado casquilho - a que chamavam

compadres que escondiam dos assaltos, para serem queimados em ar de afronta; e os rapazes pagavam a ofensa (no dia das comadres) com fantoches semelhantes a fingir matronas, que designavam por *comadres*. Na noite de 3ª feira de Carnaval ouviam-se muitos tiros de espingarda: era a *matar o Entrudo*; e algumas vezes fingiam o seu enterro, com carpideiras. (Gama, 1940: p. 307)

O *Enterro do Rico Irmão* da Aldeia do Touro, Vila Nova de Paiva, embora vá de encontro ao lato do que atrás se descreve, tem características e estruturas em rendilhado únicas, embora referenciáveis, que se passam a descrever.

Terça-feira gorda, último dia do Entrudo, a comunidade aldeã organiza e promove o *Enterro do Rico Irmão*. E este filho da aldeia em antropomorfo, aparece anualmente para se revelar nos defeitos e nas virtudes, um “irmão”, tão igual a cada um dos tourenses. Ainda que filho da terra, o povo leva o seu irmão a tribunal público e reclama a sua morte, os argumentos do *Advogado de Defesa* são ridicularizados pela acusação e todo seu caráter de benfazejo enaltecido também não chega para evitar o lúgubre destino. Por entre gritos e súplicas, a zombaria do público ecoa o ritual. A caricatura, a ironia e o sarcasmo são enfatizados na leitura do testamento, apontado à sátira e crítica do quotidiano da aldeia e dos seus entornos. Na festa, o achincalho não suspende a pena. A galhofa e a ebriedade marcam todo o julgamento, cumpre-se a sentença, o réu é esfaqueado, enforcado, queimado, socado e lançado ao rio. O escárnio e a folia da procissão e o choro desesperado das carpideiras que de entre as “lumieiras” em labaredas revelam o contrastar do apolíneo e do dionisíaco do ritual. Mas o choro é apenas e só a outra face da galhofa e numa baba tragicómica o deambular do cortejo acompanha o esquife até ao rio Covo. (Correia & Costa, 2015: p. 233).

O *Enterro do Rico Irmão* ainda que sem uma forma rígida, pode ser percebido como uma dramaturgia teatral e embora com um guião bruto e algumas personagens, vive do improvisado e da interpretação das pessoas que constituem a comunidade. Neste ritual estabelecem-se três atos: a *Vida e Obra do Rico Irmão*, onde jocosamente se descrevem passagens verídicas, algo embaraçosas, de personalidades da terra ou do concelho e se atribuem ao *Rico Irmão*; o *Julgamento do Rico Irmão*, a descrição da sua *Vida e Obra*, onde encontramos feitos fictícios e de caráter satírico, e a leitura do seu *Testamento*, onde se julga o *Rico Irmão* por todos os males e peripécias da comunidade e se lê o seu testamento, onde encontramos heranças inusitadas e satíricas a personalidades da comunidade, muito à imagem do já referido testamento do porco; e o *Enterro do Rico Irmão*, onde se cumpre a sentença de morte e que inclui a deambulatória procissão fúnebre pela Rua Central da aldeia e o lançamento do corpo, que se trouxe no esquife e por vezes em braços, para as águas do Rio Covo, onde arderá sobre a palha das “lumieiras” para ali atiradas. Cenograficamente a aldeia do Touro oferece o quadro. A capela de Santo António

presenteia o seu adro ao palco dos dois primeiros atos e ao início do terceiro, e o seu largo, logo abaixo, à plateia. Os “atores” propriamente ditos ocupam esta platibanda de pedra que rodeia a Capela enquanto o largo é ocupado pela comunidade, sempre participatória e pândega, uma pequena banda ou charanga que anima o baile e toca a marcha fúnebre, pela banca de bebidas, e pelas mais recentes *roullotes* de bolos, crepes e pipocas. Deste palco improvisado, agora cadafalso, surge a infame força que anuncia em tabuleta acima: FEZ TANTA MALDADE / ESTE DESGRAÇADO / POR ISSO AGORA / VAI SER ENFORCADO e onde aparecem: o Bispo, o Padre, o Juiz, o Advogado de Defesa, o Carrasco e o Réu. Após o julgamento e lida a sentença, e cumprido o malfadado enforcamento e esfaqueamento, o corpo do *Rico Irmão* é retirado do dependuro, estirado num esquife e levado em ombros por um magote de rapazes até à ponte do Rio Covo. Nesta leva, o *Rico Irmão* é atormentado por safanões e socos, por violências várias e algumas chamuscadelas. Atrás e à roda do esquife vão as carpideiras, seguidas da comunidade em contínuo pranto gritado, de pesar, entremeada com galhofa, riso e mais alguma violência verbal e física em direção do *Rico Irmão*. Este cortejo fúnebre é envolto em “lumieiras”, pavios de palha centeia da altura de dois ou três homens, que ardem folgorosamente deixando um rasto de labaredas nos sítios por onde passam e chamuscam um ou outro casaco. Percorre, esta linha de fogo e *pathos* galhofeiro, a longa rua Central que junto à Capela de S. Francisco Xavier inflete à esquerda, para a Rua da Encosta, e desce até à ponte. O tabuleiro da ponte torna-se então o derradeiro palco de onde os rapazes que, entretanto, já se livraram do esquife, lançam ao rio o corpo do *Rico Irmão* sob e sobre o qual são lançadas as “lumieiras” ainda a arder. (Correia & Costa, 2015: p. 234-235). Em anos mais desbragados ainda se enfaixam alguns tiros de caçadeira no débil, violentado e chamuscado cadáver, como também conta acima Fonseca da Gama (2004). Um desenlace trágico de função simbólica, em que a multidão assistente nas margens se regozija que todo o condensado de crime e pecado, encarnado no Rico Irmão, seja levado e lavado pelo Covo. Este regozijo catártico não acontece sem ressaca, que a juntar à dos excessos faz lembrar que estamos já no jejuar da quaresma.



Fig. 15 – O Rico Irmão de 2015.

Foram importantes para se delinear com maior precisão as personagens, o espaço e a farsa Carnavalesca na aldeia do Touro: o trabalho etnográfico de Alberto Correia (2015), na observação e recolha de testemunhos orais; o material escrito pela organização do ritual; a observação-participação e registo durante nove anos do ritual; as entrevistas realizadas a personalidades toureses envolvidas com o ritual.

O espaço: A norte do povoado surge a Capela de Santo António e o seu adro, que nos oferece: acima, na platibanda da capela, o palco onde todos os atores, demais intervenientes se vão dispor e onde os atos da dramaturgia se desenvolvem; abaixo, no terreiro, o lugar do público participante, assembleia do povo. Em anos mais recentes e com razoáveis condições meteorológicas este espaço tem sido transformado em palco real onde uma banda popular anima a festa. Este palco transforma-se no lugar da dramaturgia nesses anos.

Após o enforcamento e morte do *Rico Irmão* o seu corpo é então levado pela Rua Central até à Rua da Encosta, onde segue em cortejo fúnebre até ao Rio Covo, seu destino final.

Personagens:

O Rico Irmão: Construído de palha, roupas velhas, uma máscara e com formas masculina, é levado a julgamento, desde o final da Rua Central pelos rapazes da aldeia, talvez ainda numa alusão a uma caça – ritual de passagem a adulto.

O Juiz: Ator interventivo que julga o *Rico Irmão* e que narra a *Vida e Obra do Rico Irmão*, muitas vezes entremeada com o Advogado de Defesa. Personagem que pode ainda ironizar com o conhecido Juiz de Barreiras, da capital do concelho, Vila Nova de Paiva, anteriormente denominada de Barreiras.

O Advogado de Defesa: Surge habitualmente em cena de forma invulgar, normalmente num veículo decorado e barulhento, quando chamado pelo Juiz, cabe-lhe a defesa do réu e a leitura do testamento, em par com o Juiz.

O Médico: Aparição referenciada por Alberto Correia, que surge apenas em 1998, chamado pelo Advogado de Defesa para assistir o réu que se sentira mal.

O Carrasco: Personagem com capuz / máscara remanescente das vestes da semana santa, é o que trata das lides de enforcamento e também esfaqueamento do Rico Irmão.

O Bispo: Vestido com paramentaria litúrgica sem o ser, em arremedio, com mitra, cruz peitoral, alva, pluvial e báculo. Segura habitualmente um livro imitando o missal, por vezes a revista Maria ou congénere.

O Padre: Por vezes acompanhando o Bispo e também com vestes de arremedio.

As Carpideiras: Parte do público e que emitem lancinantes gritos de dor (e de riso) quando se condena e efetiva o réu à morte, acompanham também a procissão fúnebre até ao Rio Covo.

Os Rapazes do esquife: Transportam o corpo do *Rico Irmão* até à ponte, por vezes ainda socam e violentam o *Rico Irmão* antes de o atirar ao rio.

Os Rapazes das “lumieiras”: Transportam enormes tochas feitas de palha centeia enrolada numa vara de pinho durante todo o cortejo fúnebre até as deitarem ao Rio Covo, no final do percurso. Visualmente e percetivamente marcam a procissão fúnebre com o calor, a luz e o perigo das gigantescas labaredas que escrevem as ruas a fogo.

O Público: Maioritariamente habitantes da comunidade, mas também por visitantes. Clama pela morte do Rico Irmão e faz coro com as carpideiras.

A Banda ou Fanfarra: Toca a Marcha Fúnebre e acompanha o cortejo, em alguns anos mais recentes, o conjunto musical assoberba o palco e toma o lugar desta fanfarra musical.



Fig. 16 – Mapa da aldeia do Touro e trajeto do cortejo.

A “Vida e Obra do Rico Irmão” é um texto jocoso pré-elaborado com referências a voltas de vida do Rico Irmão, muitas vezes implicando especularidades a elementos da comunidade e a instituições conhecidas. Habitualmente relata a vida de um pobre diabo sem sorte na vida, fruto de um conjunto de circunstâncias comparáveis a algumas do quotidiano, mas que sempre se exageram. Como nos conta Alberto Correia: “No fim vale como fábula a Vida e Obra do Rico Irmão, a vida de um povo sacrificado de que ele se torna metáfora, incapaz ainda de tornar-se senhor de seu destino, tantos séculos passados” (Correia & Costa, 2018: p. 35).

O Julgamento começa com o Juiz a pedir ao Advogado de Defesa: Apresente-se o Réu e a sua Defesa, e o Advogado de Defesa, não afirmando a inocência do seu “cliente” vai desculpando os seus atos, ora pela inocência (ingenuidade) dos seus atos, ora pela falta de implicações de monta nos seus atos, ora pela sua condição de pobre diabo, sem eira nem beira. Todos os atos são ou reais ou de alguma forma metáforas para alguns dos acontecimentos quotidianos da

comunidade aldeã e cada vez mais, concelhia. Atos conhecidos por todos ou mais privados, numa espécie de lavar a roupa suja, irónica e satiricamente, ainda que sempre com pé numa ação, situação, namoro, discussão, acidente, obra ou feito, passados durante o ano. Neste momento engolem-se umas dúzias de sapos e amarram-se alguns burros, normalmente até à partilha do próximo copo, ainda que haja cortes de relações reais entre intervenientes no passado. O Juiz, à imagem de Pilatos pede sempre ao público a sentença, que não é outra senão a morte... Antes que a sentença seja cumprida há sempre lugar à leitura do testamento do Rico Irmão.

O Testamento é composto por um conjunto de bens, de improváveis a fictícios e muitas vezes impalpáveis, que joga também na ironia e na crítica social, o tom é o mesmo do Julgamento, a alcunha é sempre usada, mas é anunciada partindo sempre de alguma característica do visado e muitas vezes não é uma pessoa, mas uma instituição. O formato é: *Ao meu amigo Manel Lino, mais conhecido por “desastrado”, deixo-te um retrovisor para não deitares abaixo o muro que o pedreiro fizer* (2006) (Correia & Costa, 2018: p. 39).

Este ritual não terá uma linhagem pura desde tempos antigos como podemos aferir, ainda assim as características de ritual de passagem são óbvias e têm pé no que se pode designar de Saturnalia ou festa de inverno. Após uma fixação no calendário e associadas a um período de jejum, já cristianizadas, assumem-se como Entrudo ou melhor: Carnaval. O Carnaval da Aldeia do Touro, o *Enterro do Rico Irmão*. Os paralelismos com os demais rituais e festas de Carnaval são óbvios. Há especularidades gerais e particulares em muitos rituais, personagens e discursos por toda a Europa atual e antigamente, o ritual *Enterro do Rico Irmão* não é uma descontinuidade, é, antes, continuidade. Desde as personagens, à dramaturgia, o excesso, o fogo, a violência, a catarse. Encontramos paralelismos nestes rituais pela Europa inteira. Nos rituais do País Basco talvez encontremos um maior paralelismo, na rudeza de alguns costumes, no bruto de algumas dramaturgias mais aldeãs, na figura do *Rico Irmão*. O paralelo estende-se pelo quotidiano, nas práticas pastorícias, no isolamento, na serra e talvez pelo homem, imagem do seu meio. Em Portugal, muitos são os sítios onde esta morte e queima ritual se dá, como referido, e de uma forma genérica como *Enterro do João*, mas com vicissitudes e características de cada um dos rituais. Diz-nos Ernesto Veiga de Oliveira:

(...) o interesse atual e significado palpável e original da cerimónia estão ao mesmo tempo, na sua perfeita personalização e definição do Entrudo de todos os tempos e países, segundo todos os cânones teóricos e tradicionais, e na adaptação que exprime desse conceito universal ao condicionamento psicossocial do meio em particular, muito especial, em que se efetua.

E, assim, o “Enterro do João”, como manifestação do poder seletivo das formas que o povo cria, adapta ou conserva, e se revelam sem entraves nas liberdades Carnavalescas que tudo autorizam, interessa principalmente como documento que lança luz sobre o seu gosto,

mentalidade, tendências obscuras e desejos confusos, e sobre a natureza essencial do seu próprio ludismo. (Oliveira, 1984: p. 46)

O caráter de espetacularização deste ritual não é do mais elevado grau, como talvez se tenha já percebido, não há uma dramaturgia rígida nem atores profissionais, a comunidade e o visitante são convidados a participar. Há no olhar das pessoas que ali estão, um olhar de cumplicidade, não de aceitação, de partilha e de um sentido maior da presença, no que é a função utilitária do ritual. No entanto há uma pressão: dos agentes de turismo, que esperam vender um produto mais previsível, mais estandardizado, mais “pacote turístico”, criando até uma página de *Facebook* do *Enterro do Rico Irmão* (Fig., 17); dos migrantes e emigrantes originários do Touro, que querem ver a sua terra visível, televisionada, “postada”¹⁶ e debaixo das suas interpretações: engrandecida; da comunidade, almejando a referida visibilidade e a objetificação mercantil de um ritual de passagem que já não o é, apontando a um progresso, com gente e com dinheiro.



Fig. 17 – Printscreen de uma página do *Facebook* do *Enterro do Rico Irmão* (2016).

Para que a espetacularização seja plena talvez a participação tenha que ser regrada e despojada do seu caráter ébrio e excessivo, do seu improvisado, da sua dramaturgia pobre e bruta, da sua função ritualística de catarse e expiação. Ao acontecer tal pleno, poderá surgir o espetáculo, mas uma diminuição do “rico irmão”, da catarse, da Saturnalia, do ritual. Ganhar-se-ão uns turistas de circunstância equipados de câmara a tiracolo preparados para imortalizar o que

¹⁶ Do anglicismo *post*, comum nas redes sociais digitais.

já será fossilização folclórica (Monteiro, 2012: p. 50) para a posteridade. Na verdade, já uma “fotografia”¹⁷ do que era um ritual, que irá perdurar em jeito, acessórios e vestes, a dramaturgia ficará empedernida com personagens e alcunhas rígidas, sem contemporaneidade, sem dinâmica, verdadeira mercadoria cultural.



Fig. 18 – Cartaz do Carnaval da Aldeia do Touro de 2018.

Os cartazes que anunciam o Carnaval do Touro promovem essencialmente os bailes e a comissão organizadora vê mais interesse nos grupos musicais do que na “cerimónia do *rico irmão*”

¹⁷ Usa-se aqui o termo como metáfora para uma fossilização ou mumificação (BAZIN, A. (1984). The Ontology of the Photographic Image in BAZIN, A. (1984). What is Cinema? vol. I. Trans. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press.

como é apelidada. Os desfiles, cortejos e concursos de máscaras surgem na contemporaneidade como afirma o sr. Manuel Fernandes, também organizador dos eventos de domingo e segunda-feira de Carnaval (Fernandes, 2019), talvez como necessidade de incrementar o já referido índice de espetacularidade, ou como forma de promover um conjunto de eventos que se quer mais apelativo.

A dimensão do ritual do *Enterro do Rico Irmão* é, em termos gerais, pequena, gerida comunitariamente, sem orçamento de monta, e como já referido: de dramaturgia bruta e muitas vezes de improviso, os personagens não são atores treinados, o figurino, também de improviso e adaptação, os visitantes forasteiros, mais espectadores, serão em conta de poucas dúzias. Estamos, portanto, no reino de um ritual comunitário por excelência. Este formato, a sua pequenez, a lógica comunitária e o caráter de espetacularização, difusão, promoção e gestão, contidos, fazem com que o ritual não se situe num ponto ainda de folclorização e fossilização absolutas. Mais: o dia em questão, único no calendário, faz com que o turismo tenha que optar por esta ou por outras festas. Aproximações, ora em geografia, ora em “toada etnográfica”, temos aqui logo ao lado os *Caretos* de Lazarim com as suas máscaras extravagantes e Podence no seu Entrudo chocalheiro, depois, os rituais das vilas e cidades, o *Enterro do João* em Tarouca, o *Enterro do Galo* na Guarda e em Viseu e a sua dimensão mais espetacular, com brindes em formato cortejo alegórico e algum abasileiramento. Depois: tudo o resto em que se transformou o Carnaval Português.

3 Morte-rito

3.1 Ritual-Sacrifício

Historicamente, a presença do sacrifício apontando a uma maior coesão e promoção do sentido comunitário está bem descrito e surge como forma de substituição da matança na caça coletiva e organizada do homem primitivo. A colaboração na necessidade de alimento, na morte, a relação com o sangue, a agressão dirigida, o festim e a reparação, promovem o laço, fortalecem a relação comunitária. Tudo isto muda na revolução Neolítica com a invenção da agricultura e da pecuária em que o homem toma as (algumas) rédeas do meio ambiente (Burkert, 1983: p. 42). Ainda assim, o poder de matar através de uma ordem, em cooperação e com a solidariedade dos intervenientes trouxe forma à sociedade. Na estruturação do ritual de sacrifício, numa organização emanada da comunidade, há um papel atribuído a cada participante, o envolvimento torna-se inevitável e há uma função de pacto entre a comunidade que violenta, com expressão de lealdade (*idem*, 1983: p. 35-37). Uma cadência cíclica do ritual assegura a manutenção dos laços comunitários e da referida lealdade, importante política e socialmente e imperativa nas agruras da comunidade ou de parte dela.

Esta violência coletiva, a funcionar como cimento social, atua no ritual em substituição simbólica. Substitui-se o culpado ou culpados por um inocente, a vítima sacrificial que é agora o foco, ofusca o verdadeiro culpado, é o ecrã onde se projeta a culpa original. Não pode, no entanto, ser perdido de vista o culpado original, para que o ato de transferência simbólica não se dilua, “sem essa consciência a substituição perde o efeito e o sacrifício perde toda a sua eficácia” (Girard, 2013: p. 6). Esta quase visão dupla ou dupla presença é imperativa para que o sacrifício cumpra o seu preceito. É também imperativo, para que o processo sacrificial seja levado a bom termo e cumpra o seu papel de apaziguamento e de catarse, que haja um sentido de não total compreensão do que se desenrola, especialmente de quem ordena o sacrifício. Para tal, há sempre um sentido de ordem maior, civilizacional, de passagem (Burkert) ou teológico (Girard). É sempre e inevitavelmente uma questão de força maior que escapa na sua totalidade à comunidade que participa, muitas vezes pela força da tradição, sem uma âncora no presente e por tal do domínio do imaginário (*idem*, 2013: p. 7).

Há habitualmente, adjacente ao ato ritual, uma refeição sacrificial, em que toda a violência e selvajaria da morte é colocada de parte, a partir do momento em que a lâmina trespassa a vítima, para depois a partilha do repasto acontecer. Esta partilha, estabelecendo um paralelo com uma sociedade caçadora, onde mulheres e crianças não caçam, é preponderante na

sobrevivência da comunidade. O choque e a culpa da morte são assim reparados, confortados através de uma refeição. A morte e a sua experiência servem também o propósito de dar a perceber a bênção que é a vida (Burkert, 1983: p. 37). Na revolução Neolítica e no abrandar da caça, é no animal de criação, caseiro, que fundamentalmente recai a função do derramamento do sangue. Uma privação de um animal que é fonte de proveito e alimento, para ser sacrificado. E se na caça prevalecia a dicotomia vida-morte, com o surgimento da pecuária é introduzido um novo elemento: o da renúncia da posse para a gratificação. Nesta mudança do animal de caça para o animal de casa, a introdução do animal-sacrifício numa sociedade agrícola produziu uma estabilidade socio-religiosa por muitos milhares de anos (*idem*, 1983: p. 44).

O cristianismo que se sucede, não deixa de se suportar no ritual sacrificial, pois se Jesus é o cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo através do seu próprio sacrifício, Jesus transforma-se na figura do inocente onde se projetam as culpas de um pecado original. Este pecado original não tem uma genealogia fácil pelos evangelhos e não é absolutamente clara a infração a que reporta, mas só no sacrifício de um homem deus talvez se possa expiar culpa tão grande. “Se o pecado só podia ser expiado pela morte do Filho de Deus, é porque ele devia ser, efetivamente, de uma atrocidade para além de qualquer expressão” (Minois, 2004: p. 50). Esta atrocidade poderá ser, na hipótese proposta por Freud sobre a epístola de S. Paulo aos Romanos (versículos 12-21), a do assassinio primitivo do pai, que, ainda com uma aparência de gratuidade, talvez possa explicar o cristianismo a alicerçar em dogma este pecado original.

Parece que se terá apossado do povo judaico e talvez mesmo de todo o mundo culto de então, um crescente sentimento de culpa, como precursor da reparação do conteúdo recalcado. (...) Paulo, um judeu romano de Tarso, aproveitou este sentimento de culpa e reconduziu-o certamente à sua fonte primordial. Denominou este sentimento de culpa de “pecado original”: um delito cometido contra Deus que apenas poderia ser expiado com a morte. Com o pecado original, a morte tinha entrado no mundo. Na realidade, este delito que merecia a morte, era o assassinio do pai primordial mais tarde divinizado. Todavia, não foi recordado o acto do assassinio. Em vez disso, fantasiou-se a sua expiação e, por essa razão, esta fantasia pôde ser saudada como boa nova da salvação (Evangelho). Um filho de Deus tinha-se deixado matar como um inocente, tomando assim sobre si a culpa de todos. Tinha necessariamente de ser um filho, pois tratava-se do assassinio de um pai. (Freud, 1939: p. 139)

Jesus toma aqui o lugar do animal sacrificial, não é por acaso que o cordeiro é constantemente referido e tornado imagem pela arte sacra nos tempos. Este sacrifício (ou autossacrifício), é um sacrifício humano e por tal particularmente dramático, mas não deixa de haver uma ligação clara ao ritual sacrificial, ao sacrifício animal por substituição, o cordeiro de Deus. Deste cordeiro que tira o pecado do mundo não deixam também de se recuperar corpo e sangue, num repasto corporizado na última ceia e reencenado a cada missa dominical. O sangue-

vinho e o corpo-pão que saciam o corpo e a alma, num apaziguamento semanal em formato culpa-catar-se-reparação.

O papel do ato sacrificial é, portanto o de apaziguamento, de restituição de harmonia, de “reforço do tecido social” (Girard, 2013: p. 9). A repressão da violência e a prevenção de erupções e conflitos que o sacrifício promove, desta forma, a base de uma mimetização de um ato que já foi de caça, de matança e depois de partilha e de reparação. O ato sacrificial mimetiza o passado caçador e transforma-se em ritual numa sociedade centrada menos na caça e mais na pastorícia. O ato ritual é, pois, um ato que tem por base uma prática lógica, mas que se transforma numa dramaturgia que funciona sem um pensamento agregado, rotineira, habitual, obsessiva, mimética (Bell, 1992: p. 19). Há, ainda assim, um caráter simbólico que inevitavelmente surge, o ritual simboliza a violência e mais especificamente a morte, que tinha uma função muito objetiva, a da alimentação e sobrevivência, apontado sempre a um apaziguamento nem que pela satisfação do repasto. Numa espécie de encenação, são representados a dicotomia morte-vida, a morte que nutre a vida e que lhe dá sentido, a morte que repara, na prática ritual este paradoxo é encenado e generalizado (Burkert, 1983: p. 38). Este paradoxo original estará talvez perdido no tempo e já sem pé nos nossos dias e na sociedade atual, que prima, através das autoridades religiosas e morais, instilar a não-violência e uma distância em relação à morte. Ainda assim há um perpetuar de rituais que já sucedâneos das referidas práticas miméticas, praticam a morte, a violência e o sacrifício pela catarse e apaziguamento, ainda que em formato dramatizado e encenado, mas que encaixam na prática ritual de sacrifício aqui descrito e investigado como uma luva.

Burkert fala-nos de quando é que são promovidos os sacrifícios e também como se desenrola o antes e o depois nos períodos pré e pós sacrifício que rodeiam e enfatizam também a sua utilidade:

O sacrifício transforma-nos. Ao cruzar o “ato” irreversível chegamos a um novo plano. Sempre que um novo passo é dado consciente e irrevogavelmente, é inevitável estar ligado ao sacrifício. Por conseguinte, ao atravessar rios ou fronteiras há as *diavatíria*, quando uma assembleia é aberta, há purificações estranhas; quando se passa para um novo grupo etário ou se entra para uma sociedade exclusiva, haverá um sacrifício. Antes do sacrifício há um período de abstinência, e se, depois dele novos limites são erigidos como parte da reparação, os seus limites podem dar uma nova definição à vida. É seguida por uma *bios*, ou estilo de vida, o sacrifício transforma-se numa iniciação. (...) Matar justifica e afirma a vida; dá-nos consciência da nova ordem e trá-la ao poder. (*idem*, 1983: p. 40)

O ritual, um pautar temporal, de passagem, uma *diavatíria*¹⁸, um passaporte, e que na sua ciclicidade, repetindo o seu processo original tem a função de gerar unanimidade, que regula, pacífica e reconcilia, suplantando uma outra eventual violência que divide e destrói. Estas duas

¹⁸ Uma espécie de portagem, em Grego Antigo.

violências são diferenciáveis, uma “boa”, conciliadora e necessária para a união da comunidade e a outra “má”, instiladora da violência recíproca (Girard, 2013: p. 126-127). É nesta divisão que surge também a utilidade do ritual, numa divisão clara entre violências. A que afeta a comunidade e a destroça, e a que é encenada, dramatizada e que une, reconcilia.

Haverá também uma outra possibilidade, que através de um sopro báquico, esta unanimidade gerada pela violência possa resvalar para uma violência recíproca. “O elemento transcendental que promove o sacrifício ritual, ao descer para uma esfera humana, é reduzida a imanência e em fascinação mimética” (Girard, 2013: p. 161). Quando as instituições e a unanimidade decaem a violência vaga à vontade. A presença do excesso narcótico é inevitável em muitos rituais e a presença de libações exageradas podem provocar o desatino e a confusão entre violência útil e a violência desbragada e recíproca. A propósito das Bacanais, Girard afirma que esta violência recíproca surge sem nenhum propósito, é violência no seu estado mais puro em catadupa, em sequência, Dionísio e Penteu não lutam por nenhuma razão específica, apenas pelo estado das suas divindades (*idem*, 2013: p. 161-162). Continua Girard:

Nas Bacanais, Dionísio e Penteu não têm uma causa concreta para lutar. A sua rivalidade centra-se na divindade ela própria; mas atrás dessa divindade apenas se encontra violência. Competir pela divindade é mais competir por uma quimera, a realidade do divino queda-se na sua ausência transcendental. Não é a rivalidade histórica dos homens que vai gerar a divindade – só a violência unânime o pode fazer. Na medida que é visto como prémio, é apenas um fantasma que invariavelmente se vai escapar do alcance do homem e transformar-se em violência. (*idem*, 2013: p.162)

O propósito da violência não é o apaziguamento nem tem como objeto a vítima sacrificial, é dirigida ao outro, comum, no entanto.

As Bacanais ensinam-nos que temos que inverter a ordem usual das coisas no sentido de apreciar a importância da rivalidade trágica. Na visão tradicional o objeto vem primeiro, depois vêm os desejos humanos que convergem independentemente deste objeto. No final vem a violência, uma consequência da convergência. Como o conflito sacrificial aumenta a sua intensidade, também a violência. Já não é o valor intrínseco do objeto que inspira a luta; pelo contrário, é a violência que concede valor aos objetos, que são apenas pretextos para um conflito. A partir deste ponto é a violência que dá o tom. Violência é a força divina que todos usam para os seus propósitos e que acaba em cada um por si – Dionísio das bacanais. (*ibidem*)

O sentido das bacanais é diferente do dos rituais de sacrifício. A violência recíproca dá-lhe o tom e é também o resultado, no excesso pelo excesso, em que a comunidade se perde e a individuação nasce.

Esta luta entre um ritual sacrificial proveniente ainda de uma primitiva sociedade caçadora e que a bem da (essencialmente) sobrevivência se tenta apaziguar, reparar, comungar e uma festividade, de excessos, fruto já de uma sociedade organizada em torno da agricultura em

que a violência gera apenas individuação e violência pela violência. Artemis contra Dionísio, ou os dois a coabitar o espaço ritual, a festividade, misturando-se.

A prática do sacrifício, a sua ritualização e acumulação em rituais cíclicos tem, portanto, várias funções apenas já tratadas. O ritual *Enterro do Rico Irmão* terá algumas destas funções, pelo menos originalmente. Percebe-se claramente alguns pontos de contacto com os aqui já descritos. O antropomorfo, antes de ser julgado é trazido por moços, do sexo masculino, do fundo da vila para o seu cimo, um eventual reminescente de caça, também como ritual de passagem à idade adulta, o jovem ou os jovens que têm já a velocidade e a astúcia para a caça. O antropomorfo pode ter sido uma peça de caça ou um animal de criação. Segundo alguns elementos da comunidade mais ativos na reconstituição do ritual a cada ano, foi ainda, em anos idos, um elemento da comunidade, em máscara (Fernandes, 2019). O sacrifício, em que, a substituição na culpabilização evoca a vítima sacrificial onde se projeta a culpa de toda a comunidade, um cordeiro, ainda símbolo do sacrifício de Jesus por toda a humanidade. Também a herança distribuída, uma distribuição / esquartejar do “corpo” do *irmão*, das suas posses, reminescente da partilha da carne do sacrifício. A refeição reparadora, tradicional destes rituais de Entrudo que tem também enxertada a tradição cristã de início de quaresma, com o jejuar habitual. O simbolismo do irmão, do comum, parece-nos particularmente característico e menos habitual nestes rituais, numa lógica de intensa ligação comunitária, o irmão, é a própria comunidade, um irmão de todos, a vítima sacrificial é um comum, uma espécie de sacrifício humano, que se culpa, com todas as culpas a haver, se mata, queima, esquarteja e afoga.

A simbologia do sacrifício humano, embora em ambiente entrudesco e jocoso como é o que aqui se trata, não deixa de trazer violência, a violência dirigida ao sacrifício, em várias mortes até. O *Rico Irmão* depois de julgado e pedida a sua morte por toda a comunidade ao juiz, é enforcado no cadafalso, esfaqueado por um encapuzado carrasco, atirado para um esquife onde é esbofeteado e socado, até chegar ao rio Covo, onde ainda é chamuscado e finalmente atirado ao rio, onde, embora já de forma proibida, se enfaixam ainda uns tiros de caçadeira no débil e algo desmembrado cadáver do rico irmão.

Esta violência dirigida à vítima sacrificial não vem sem alguma violência recíproca, não fosse o homem da Nave um pouco rude no trato e fizesse apanágio disso. Os referidos sopros báquicos em beberagens, inevitáveis nestes rituais em que o excesso é ponto de ordem, trazem também à colação as festividades báquicas, em que a violência é de outra ordem. Sendo um ritual de passagem, ligado à terra, a violência dirigida à vítima sacrificial tem a utilidade de erigir um apaziguamento saudável de tricas, males e disputas entre os comuns. Mas é também altura de

fazer meças, de criar individuações. Neste tipo de excessos não são invulgares as rixas, resolvidas com alguns empurrões, mas que por vezes podem descambar para mais algo do que isso nestas festividades nas terras do demo: “milagre foi que não houvesse cabeças rachadas que o serrano, ofendido no seu brio, é bruto a valer” (Ribeiro, 1968: p. 168-169). O jocoso dos casamentos burlescos e da leitura do testamento, contribui também para uma gestão da individuação. Joga-se uma violência em tom de escárnio e maledicência que é dirigida a dois indivíduos da comunidade, acatado sempre com um amarelado sorriso nervoso que sustenta, muitas vezes por curta margem, o tal brio ofendido e revoltas entranhas. Há, portanto, alguma: ora mistura, ora amputação do sentido original, quer das festividades báquicas, quer também do que se traz com o ritual de sacrifício. Esta mistura ou hibridação não o é sem anos de censura católica, em levas de padres que não acham piada à festa nem ao que ela trás. Ainda nos dias que correm, párocos e aldeãos, mais participantes neste ritual, andam por vezes desavindos. Pese a cristianização da forma, que assume já o pautar de toda a sequência de eventos durante o ritual e a festa, ainda que percebamos que já o cristianizado não é sem uma forma anterior. O Entrudo da Aldeia do Touro tem carga herética, primitiva, pagã.

3.2 Do Funerário

Após o julgamento e a acusação, seguidos do sacrifício do *Rico Irmão*, estira-se em esquife aberto o corpo do recém-falecido e vai em cortejo fúnebre. O carpir é já intenso e as labaredas ateam as “lumieiras”. O corpo segue para a ponte sobre o rio Covo em cortejo ardente.

O ritual, enquanto representação, recupera alguns elementos que têm inevitavelmente correlação com o que dele se entende. O *Rico Irmão* enquanto elemento de estatuária, representa, encarna e corporiza, todos os elementos da comunidade. A questão da morte, do enterro e do formato próximo do funeral faz-nos procurar proximidades ou origens:

Como afirma Burkert, é uma “peculiaridade” os humanos curarem os seus mortos. Numerosas provas arqueológicas o atestam, e os ritos funerários, desde os primórdios do Paleolítico, são parte do processo do homem se transformar em homem. (Burkert, 1983: p. 48)

A forma ritual do funerário terá origens no Paleolítico, onde o homem que se funda é ainda um caçador recolector, diz-nos Burkert:

(...) na era Paleolítica, na qual o enterro evolui, é também uma época de caça. Portanto, o ritual de caça e o sacrifício acompanham o ritual funerário desde o início, influenciando-se mutuamente. Na pré-história e na etnologia é geralmente crença que o cadáver humano e o animal

morto são tratados da mesma forma: basicamente ambos os rituais lidam com a morte. Pouca diferença faz se um diz que a presa é tratada como um cadáver humano ou se o cadáver humano é tratado como uma presa sacrificial. Homo sapiens é também homo necans e homo sapeliens. Ambos os rituais são, obviamente, complexos, e não haverá grandes esperanças de descobrir as origens de cada um em detalhe. Ainda assim podemos observar que os elementos do ritual funerário derivam do ritual de caça e sacrifício, na medida em que as funções necessárias têm mais relação com a caça do que com a morte de um familiar. Terá o homem entendido a morte através do paradoxo da morte? A nossa própria morte parece sempre distante e incerta. Mas, quando o outro morre, a assustadora confrontação com a morte e o prazeroso choque da sobrevivência deixam uma marca profunda. (Burkert, 1983: p. 49-50)

O rito funerário que recupera e é recuperado na morte pela caça e no sacrifício para a sobrevivência. Tal é também particularmente evidente nos manjares funerários, a morte pela caça e pelo sacrifício animal trazem sempre o conforto, a referida reparação pelo alimento, recuperada em formato ritualizado.

É também no Paleolítico que se pode talvez firmar este passo, este ritual, como um passo no sentido da aquisição do humano numa dimensão metafísica ou transcendental ainda que este funerário seja o cumprir de um esquema constante de geração em geração. (*idem*, 1983: p. 49) Há assim um fundear de um ritual nos tempos, construindo-se um costume, um rito, uma dramaturgia que já não tem pé no que poderia representar originalmente, numa espécie de consciência coletiva fundada num antanho desvanecido (Vernant, 2001: p. 103).

Desta dimensão mais espiritual e menos terrena do funerário surge talvez o entendimento generalizado que a morte e o ritual funerário, como um trespasse, uma travessia ou passagem fronteiriça. Desta forma, rituais fúnebres, edificações funerárias, inscrições funerárias, inclusive a ideologia sobre o fúnebre, assumem sempre uma função social de rito de passagem, ainda que por vezes já em abstração, mesmo que variando de forma e intensidade com o tempo e a cultura em que estão inseridas. Por meio destes ritos de passagem o defunto é habitualmente conduzido numa travessia para o outro lado, para uma outra margem, física muitas vezes, mas com carácter metafísico, marcando entre os vivos e os mortos um espaço.

Para os egípcios este espaço de transição estaria simbolizado num rio onde Anúbis conduzia a sua barca, entre a margem da vida e a margem da morte, ou nos degraus das primeiras pirâmides, uma escadaria para o outro mundo, o mundo de Osíris, deus do submundo e também da fertilidade (Kerrigan, 2007: p. 45-47). Na antiguidade grega este espaço estaria guardado pela Medusa, que traz a morte nos olhos, (Vernant, 2001: p.118) e estaria designado de portões de Hades, o deus do mundo inferior, onde seria a morada das almas depois da morte. As cerimónias, cortejos e rituais fúnebres são um memorial da passagem da vida à morte, uma aquisição de um novo estatuto social, a condição de morto. Nestas formas simbólicas que a morte regista nos

rituais, monumentos, estatuária, imagética e ideologia, traçados singularmente pelas diversas culturas através dos tempos, refletem a maneira como absorveram e lidaram com o facto: a morte. Sendo-lhe atribuída significação cultural e tomando-a de volta, inscrevendo esta cultura no funcionamento da sociedade.

Assim revela-se fundamental constatar que a maneira como determinada sociedade se posiciona perante a morte e os seus defuntos, desempenha um papel fundamental na constituição da sua própria identidade coletiva e da formação de uma tradição cultural comum.

Na Mesopotâmia, considerada por muitos o berço da nossa civilização, tinham por costume enterrar os corpos dos mortos de forma o mais escrupulosa possível. O cadáver era acompanhado de todas as marcas distintivas da sua identidade pessoal e familiar, como as suas insígnias, objetos de uso pessoal, vestes e mesmo alimentos. Cuidava-se com muita atenção do rito fúnebre, para que nada faltasse, nada perturbasse ou violasse o espaço do túmulo ou do mausoléu que indicava a presença do morto ou da sua linhagem, bem com o seu estatuto social. Contíguos às cidades, os cemitérios faziam parte da urbanidade de um modo essencial, eram parte da cidade e do seu dia a dia (Vernant, 2007: p. 108).

No interior destas culturas, os ritos funerários manifestam significado tanto para a vida como para a morte. Para os povos mesopotâmios, o essencial consiste na administração adequada da sua vida terrena, o registo da sua identidade, sendo a morte apenas uma espécie de queda, um abaixamento da sua vida, uma condição mais distante e apagada de existência, um apagamento do que outrora era vivo (*idem*, 2007: p.108). Trata-se duma estratégia de assimilação da morte, demarcando as fronteiras implantando-a numa espécie de subterrâneo terrestre¹⁹.

Em relação ao antigo Egipto, falamos de uma sociedade complexa que viveu sobre vários jugos e diferentes dinastias por mais de três mil anos, mais tempo do que já passou desde que Roma foi fundada. Geograficamente contido em barreiras naturais, o antigo Egipto era também um povo contido em si mesmo e com características sociais únicas. Única também seria a sua maneira de ver a morte: Osíris, senhor do mundo das profundezas, era ao mesmo tempo deus da morte e deus da fertilidade. Assentando o antigo Egipto numa base social agrária, a plantação das sementes e a sua consequente germinação representava uma analogia positiva para o enterro dos mortos e o seu renascimento. Osíris é também ligado ao sol-posto ou sol-morto e que renasce todos os dias. Esta ligação entre vida e morte é extremamente viva na sociedade Egípcia antiga e

¹⁹ Em algumas circunstâncias os mortos eram enterrados, literalmente, debaixo da casa familiar.

a crença era tão grande que ainda hoje não foram ultrapassadas em magnificência as construções funerárias do antigo Egito. (Kerrigan, 2007: 46).

Num sentido contrário, os ritos funerários dos antigos hindus não procediam a um sepultamento, não edificavam túmulos ou mausoléus, não representavam pictórica ou esculturalmente o fúnebre, mas cremavam os seus mortos. O corpo defunto não preservava a sua identidade, personalidade ou status social, era sim consumido pelo fogo. Esta destruição do cadáver marcava a dissolução total de uma existência terrena, purgando todos os seus pecados, sendo o único despojo da vida purgado pelo fogo (Vernant, 2007: p. 104). A morte é interpretada pelos hindus como a via de acesso ao Absoluto, ao Eterno, ao Nirvana e à paz original, de modo que é na morte e pela morte que se coloca o verdadeiro horizonte de sentido na vida. Numa relação *atman-brahman*²⁰ de encontro ao todo, a morte é mais que a vida, é uma bênção (Morin, 1988: p. 214), bem diferente do significado da prática dos povos da Mesopotâmia.

As comunidades hindus bramânicas, no que a elas concerne, não buscam implantar sua permanência na terra. Elas se enraízam no além. A vida coletiva, a ordem social, estritamente ritualizadas, não têm preço senão na medida em que, desde o início, elas visam a se ultrapassar, introduzindo-se num outro plano de existência, num domínio de realidade diferente. A morte não é a interrupção da vida, nem seu enfraquecimento ou sua sombra. Ela constitui o horizonte de sentido sem o qual o curso da existência, para pessoas e para os grupos, não teria nem direção, nem sentido, nem valor. Integrar o indivíduo na comunidade, assinalar-lhe seu lugar, seu papel, seu exato status, é fixar a ordem das etapas que, aqui nesse mundo, permitem sair dele, liberar-se dele, para reencontrar o absoluto (Vernant, 2007: p. 107).

O mesmo rito funerário, a cremação, ganha um sentido completamente distinto na cultura grega, onde as cinzas do defunto não são lançadas aos ventos, mas guardadas em urnas que memoriam o falecido. Tal como os hindus, os gregos cremavam os corpos dos seus mortos, como sacrifício, expiação de tudo quanto de mal, mortal e perecível existia, para preparar o falecido para uma nova condição de existência, no entanto o sacrifício não tinha a intenção de apagar por completo os registos mundanos do defunto, de o tornar mais um incógnito na morte, de dissolver a sua identidade. A cremação na Grécia tinha dois formatos, inclusive em significação: por um lado a morte regular e a cremação uniforme que toca a todos os comuns mortais; por outro lado são levados à pira crematória os grandes heróis, numa cerimónia grandiosa, onde se celebrava a morte bela, a morte no campo de batalha – aquela que atestava a virtude e a excelência. Esta morte e esse rito fúnebre torna aristocrático e em sentido grego, torna imortal o morto e transforma-o em alguém digno da lembrança, torna-o indivíduo, a morte individualiza, exemplo disso é a morte de Aquiles. Tombando na frente de batalha fica gravado para todo o

²⁰ No sentido duma relação de espírito individual – absoluto.

sempre na memória coletiva e é celebrada na *Ilíada* de Homero. Dono de uma excepcional biografia, Aquiles permanece eternamente jovem a cada declamação da *Ilíada*, cimentando o que seria uma identidade social grega (Vernant, 2007: p. 112).

Na Mesopotâmia a honraria no falecimento assentava apenas numa classe social, a realza. Os reis situados no interstício entre a divindade e a humanidade teriam direito a honras e mausoléus e suas imagens ficariam em registo para a perenidade em estatuária agigantada. A honraria na morte tinha a função de marcar vincadamente na memória coletiva do povo a ascendência da realza daquele povo.

Já entre os antigos hindus, a grande personalidade não é o rei ou o herói, mas sim o que é capaz de se negar a si próprio, o que é capaz de negar dois dos maiores desejos humanos: a conservação e a reprodução. No hinduísmo a verdadeira virtude apenas pode ser encontrada nos ascetas, os monges. Seus corpos ao invés da cremação são enterrados em posição de meditação e sobre seus túmulos são edificadas templos ou marcos sagrados de peregrinação. Uma morte igualmente gloriosa, mas num sentido diferente dos gregos da antiguidade.

Em sentido de aproximação à identidade cultural portuguesa ou latina no geral cabe observar a ritualística de morte da tradição judaico-cristã. Nesta tradição desde sempre que a morte significava o acesso, temido, para uma outra dimensão de vida, ora de extremo sofrimento e horror no inferno, ora de bem-aventurança e eterna felicidade no paraíso, do qual fomos expulsos pelo pecado original.

É por sentimento religioso e na sempre expectativa de ressurreição que na tradição cristã em geral e também na portuguesa, sempre se cultivou o hábito de sepultar com honras solenes os corpos dos defuntos. Nessa tradição é estabelecido que a morte seria uma espécie de sono longo e profundo aguardando a ressurreição aquando do juízo final. Nesse momento as almas regressariam a seus corpos e à vida na primeira forma. Esta ideia gerou a percepção duma inexistência de um final definitivo. (Kerrigan, 2007: p. 77)

Desta maneira, o sentido de imortalidade da alma é claramente diferenciado de acordo com as diversas maneiras de integração e gestão simbólica da morte pelas diversas civilizações da antiguidade e talvez mais influenciadoras da gerência e vivência da morte pelos povos latinos, mesmo até aos dias de hoje.

Para os Mesopotâmios o enaltecer da morte dos reis em grandes edificações e honrarias engrandecia a linhagem do seu povo e da sua realza. Para os antigos gregos, a glória da bela morte cantada de geração em geração pelos poetas fazia fulgurar na memória a lembrança das

grandes individualidades. Para os hindus significava o despojamento absoluto do indivíduo, o reencontro do abismo e a total dissolução do singular. Para os cristãos a morte significa a passagem para a vida eterna, verdadeira, feliz e realizada, de preferência para o jardim do Éden. No sentido que o homem cristão deveria acreditar que ao morrer iniciaria a verdadeira vida, com os ritos fúnebres, o sermão e a missa a fazerem parte de uma educação para a morte ou para lhe inculcar um determinado ideal de eternidade, relacionado com o seu *modus vivendi* e o aceitar da sua finitude. (Kerrigan, 2007: p. 78).

As culturas referidas anteriormente vão ser a base fundadora das culturas subsequentes e como é óbvio servir de materiais de construção para edificar as novas identidades, sociedades e religiões, tal como as pedras dos templos pagãos foram usadas para construir templos católicos.

A tradição cristã da vivência e ritualização da morte é claramente inspirada na tradição judaica, que por sua vez tem raízes Mesopotâmias e Persas (*idem*, 2007: p. 76). Conceitos de céu e inferno, de passagem para um outro mundo e de renascimento são habitualmente afins ou de clara inspiração. Isto é facilmente explicado, já que o cristianismo advém da tradição judaica, embora como é claro existam pontos de contacto e características herdadas do paganismo romano e mesmo de outras culturas e religiões.

A igreja cristã do medievo foi fábrica perpetuadora da ideia de que a educação era para as elites, que por sua vez educava as massas no que deveriam acreditar. Isto transformou-se numa poderosíssima ferramenta de controlo social, o que levou a que o inferno e o céu não fossem metáforas ou lugares espirituais. Eram sítios factuais onde ardiam pessoas e se flutuava de nuvem em nuvem, uma forma algo perniciosa de jugo das massas e de vender indulgências, encomendações e incensações (Ariès, 2000: p. 167). A igreja foi também a instituição que ditava as leis do morrer e de tratar a morte e o morto. Lançando prerrogativas de gestão do processo mortuário, a igreja católica conseguiu dominar todo o processo de morte (e de vida) durante séculos e que em casos particulares se estende até aos dias de hoje.

Uma das grandes imposições que a igreja faz em relação ao controlo sobre o processo de morte é uma série de publicações chamadas de *Ars Moriendi* ou a arte de morrer. Estes escritos, profusamente difundidos, corrigidos e compilados desde o séc. V ao séc. XVII são manuais da igreja católica para a gestão do processo de morte no antes, no durante e também no depois e nas suas recriações. Nestes escritos estão descritas indicações espirituais, mas não só, revelam-se também como um manual de sepsia em relação à morte, com a finalidade de evitar a propagação de uma doença em especial e que dizimou milhões na Europa medieval: a peste negra. (Kerrigan, 2007: p. 80)

Apenas chegados ao século XX é que a igreja católica é de certa forma impedida de controlar e gerir a morte da população, com as revoltas republicanas. Com grupos bastante radicais e de base ateísta, a igreja foi obrigada a recuar e inclusive a fugir, dada a violência de alguns regimes temporários da nova república. É, no entanto, sempre a igreja católica que volta a gerir todo o ritual da morte e das suas envolvências no estado novo e mesmo até aos dias de hoje. Embora todo o processo esteja deslocizado das igrejas (exceto a maior parte dos funerais), há ainda um grande sentimento de verdade, enraizado na cultura portuguesa, de céu, de inferno, de todo o imaginário criado durante séculos (Figueiredo, 2006: p. 243-250).

Pese o óbvio de o ritual aqui trabalhado ser uma encenação teatralizada de uma morte sentenciada judicialmente, apenas em dramatização, há uma relação clara com as tradições passadas já referidas. É um simulacro de um sacrifício. No entanto, o sacrifício ritual, como atrás referido, só tem sentido se houver uma espécie de proximidade a uma morte real, tem de haver uma espécie de credibilidade, de verosimilhança da representação. Só assim se assegura o funcionamento do ritual. Neste caso e como o ritual é também de Entrudo, para a festa ser plena terá que haver também um assegurar de uma distância residual, o morto não o é, é boneco antropomorfo, isso tem também que estar claro para o extravasar do comportamento quotidiano. Desta feita a festa pode acontecer. Mas a morte não se desvanece, a catarse cumpre-se na morte de toda a culpa e toda a expiação do mal.

3.3 *Chambre Ardente*

A presença do fogo por todo o ritual aqui tratado, leva-nos a percorrer alguns dos lugares do fogo: na cremação e os seus sentidos de purificação terrena e espiritual (catarse); de contiguidade de um tribunal, numa espécie de *Chambre Ardente*; e também na ideia de velar um corpo até ao seu destino final.

Burkert relaciona a cremação com a obtenção das ossadas para que se possam organizar na urna ou na mortalha para a posteridade, uma espécie de urgência para obter os restos mortais do falecido. De acordo com Andron de Halikarnassos, Hércules em Troia foi o primeiro a usar a cremação, queimando o corpo de Argeios para o conseguir levar de volta a seu pai (Jacoby, 1923-1958: p. 334-335 *apud* Burkert, 1983: p. 52). “O fogo é uma espécie de besta devoradora, “animal de rapina, despedaçando o cadáver com uma mandíbula furiosa.” (Burkert, 1983: p. 52). Há, portanto, no uso do fogo, um sentido de eliminar o perecível, o que se putrefacta, o corrompível, deixando apenas os ossos.

A cremação tem óbvias raízes na salubridade, especialmente em climas húmidos e quentes a decomposição era *causa mortis* por epidemia. A dissolução do corpo era rápida e não trazia perigo à saúde, o fogo era limpo, salubre, higiénico. A deificação do fogo cremador talvez tenha chegado por um acesso de culpa pela violência da incineração e de quem a fazia (Fanzeres, 1910: p. 61). Desta feita, talvez o que tenhamos na referida morte bela, na morte dos heróis da Grécia antiga venha ainda desta deificação do fogo e de uma reserva desta sagração para o herói que se immortaliza na pira. A pira e a cremação são o lugar dos heróis da Grécia antiga.

A pira crematória é também o lugar dos heróis lusitanos: Viriato, depois de traído pelos seus mais próximos Audas, Ditalco e Minuros e assassinado no seu sono é incinerado em pira.

Quando, sobre a alba, os soldados fiéis encontraram o cadáver, compreenderam toda a obra de insídia e traição. Só havia que celebrar as exéquias. Armaram uma pira gigantesca de lenha e, içando o corpo ao alto, incineraram-no. Em torno os guerreiros da tribo dançaram, jogaram as armas, imolaram os cativos. Era a forma de o honrar e impedir que os gusanos da terra, tão bem como o inimigo, se gozassem do seu cadáver, roendo-o uns, conspurcando-o outros com passear-lhe a cabeça, cravada num chuço, diante das populações pasmadas. (Ribeiro, 1952: p. 32).

Por contaminação greco-romana ou por uso celtibero, a prática não é estranha ao território luso. E ainda que a história de Viriato não seja consensual com os historiadores, afirmando-se que poderá apenas Viriato ser: o que carrega as virias, “O homem desenganado e resoluto que a tribo julgou digno das vírias, chamasse-se como se chamasse, a partir da imposição não teve outro nome: Viriato” (Ribeiro, 1952: p. 9). A imagem de um rei pastor bravo e destemido a proteger com a sua falcata um território (coincidente com o do ritual que aqui se trata), não deixa de ser sonante para um imaginário coletivo, inevitavelmente para uma gestão de nacionalismo e de um bairrismo regionalista da região da Lusitânia. Sonante também para um grupo de conterrâneos irmãos, que se não de uma linhagem real, da crença da mesma. Consistente com esta ideia de Viriato é também representada no primeiro ato de *NON* ou a vã glória de mandar de Manuel de Oliveira (1990), e pese embora o discurso contra epopeico, o filme não deixa de reforçar a presença deste herói e da sua morte no imaginário coletivo português.

Com o advento da ideia cristã de que o corpo era o lugar e o santuário do espírito, a cremação, para além de não estar autorizada, tinha sido usada e a pira mimetizada para queimar hereges e bruxas na fogueira. Ainda hoje a cremação não conta com o total apoio da igreja católica. Do sítio oficial de internet da santa Sé:

Com a Instrução *Piam et constantem*, de 5 de Julho de 1963, o então chamado Santo Ofício, estabeleceu que “seja fielmente conservado o costume de enterrar os cadáveres dos fiéis”, acrescentando, ainda, que a cremação não é “em si mesma contrária à religião cristã”. Mais ainda, afirmava que não devem ser negados os sacramentos e as exéquias àqueles que pediram para ser cremados, na condição de que tal escolha não seja querida “como a negação dos dogmas cristãos, ou num espírito sectário, ou ainda, por ódio contra a religião católica e à Igreja”. Esta mudança da

disciplina eclesiástica foi consignada no Código de Direito Canônico (1983) e no Código dos Cânones da Igreja Oriental (1990). (Muller, 2016).

Há, portanto, uma renitência em favor de um costume, suportado pela ideia de corpo enquanto santuário da alma. Jesus Cristo foi sepultado, o seu corpo foi mantido incólume. Pese embora o maior afastamento atual de uma prática puramente católica no tratamento dos mortos traga à cremação maior espaço. Na tradição católica, a cremação, não é hoje herética por lei, mas por fidelidade ao costume do enterramento dos mortos.

A câmara ardente, para além do que é normalmente entendida, no processo funerário católico de velar os mortos é uma câmara iluminada por velas, também designa um formato de tribunal para causas difíceis. A *Chambre Ardente* em França pelo rei Henry II, passa a ser usada pela inquisição logo em 1548 (Weiss, 1889: p. 78-88). Seria um tribunal que julgaria casos de feitiçaria, bruxaria e heresia, que acontecia numa câmara de paredes negras e iluminada por velas ou tochas num fogo que ilumina o processo de justiça (*idem*, 1889: p. 78-88).

A morte e o fogo na religião católica não deixam de andar de braços dados, o fogo é prática presente nas igrejas e é oferenda constante. Os velórios e o velar dos mortos em câmara ardente, durante pelo menos uma noite, são práticas imemoriais. Talvez se encontre pé deste uso do fogo, nos fogos sagrados, mantidos pelas sacerdotisas que adoravam o deus Vesta, um fogo eterno continuamente alimentado, um fogo sagrado de honra ao deus maior, Zeus, Júpiter, Thor que era também um contínuo velar (Pyne, 2012: p. 146).

Traçando uma genealogia do uso do fogo pelo homem podemos observar três épocas distintas: uma época em que o homem não usa o fogo, uma época em que o homem usa o fogo e uma outra em que o homem domina o fogo. Mitologicamente há a ideia que o fogo, sagrado e na posse dos deuses foi oferecido pelo titã Prometeu aos humanos, desencadeando o castigo de Zeus de ficar acorrentado trinta mil anos, em que todos os dias uma águia lhe comia o fígado. A sua origem e chegada à mão humana terá sido natural, provavelmente através de raios, observada e aproveitada, mas fazer o fogo é já de uma época mais tardia. Talvez a origem destes fogos mantidos e entendidos como sagrados sejam reminiscências duma época em que o fazer o fogo não era uma prática nem fácil nem comum. Este imperativo da manutenção de um fogo aceso terá que ser lida à luz de uma necessidade alimentar de comida cozinhada e consumida preferencialmente a quente (Pyne, 2012: p. 140), mas também de segurança contra animais perigosos e para aquecimento, sempre questões de vida ou de morte.

A questão da higiene é aqui também uma questão importante, a comida ao ser cozinhada livra o corpo humano da ingestão de parasitas e de contaminantes ativos o que contribui largamente para uma maior longevidade e taxa de sobrevivência. É, portanto, natural, também desta forma, uma deificação do fogo como elemento purificador.

Na Europa, durante muitos séculos, o perpétuo fogo da lareira foi também o centro da habitação e dos ritos familiares, tal como o fogo dos templos era o centro da adoração. Nascimento, morte, casamento, adoção, todos os rituais tinham no fogo da lareira um lugar comum. Famílias celebravam a sua união e nações os seus tratados unindo os fogos; recém-nascidos eram batizados e apelidados à presença da lareira; novos membros eram aceites à lareira e excomungados eram-no da sua presença. Um fogo extinto era reacendido da lareira comunitária e não na do vizinho. Um novo dono de casa era-o ao acender a lareira. Os deuses da família eram os deuses da lareira (Pyne, 2012: p. 146).

A cristianização levou a que muitos dos cerimoniais selados e celebrados a fogo tomassem outros nomes, aos solstícios de verão e inverno: ao São João e ao Natal e os equinócios: à Páscoa e ao Dia de todos os santos. Destes ainda há uma presença habitual do fogo: nas fogueiras de São João; no velar dos mortos; na fogueira de Natal; na queima do Judas. O fogo é primordial no humano e nos seus rituais reencenados a cada ano: a sua deificação, uso e simbolismo ainda chegam aos dias de hoje.

Muitas destas ligações com o fogo estão presentes no ritual e no cortejo fúnebre do *Enterro do Rico Irmão*. Há um particular observado durante o ritual, o fogo da primeira lumieira que irá acompanhar o cortejo fúnebre é uma espécie de fogo comunitário por onde as outras todas se vão ateando, recapitulando um fogo original, primordial. Este fogo, logo à partida ilumina, desvelando a noite breu da beira alta no inverno de fevereiro, questão mais importante nos idos da pré-eletrificação e iluminação pública. Depois vela, num fogo que atende, que é presente e que encontra eco na câmara ardente, onde se velam os mortos ainda hoje, e no cortejo fúnebre, também ainda hoje acompanhado por velas na prática católica. Há também o iluminar do longo “processo judicial” que se desenrola numa espécie de *chambre ardente*: as culpas são muitas e não pode faltar nunca nenhuma atribuição, ainda que a sentença, seja conhecida antecipadamente e funesta. E há o fogo como elemento purificador, particularmente óbvio, num ritual que é de passagem e de expiação, o fogo atua como um desinfetante do pecado e dos males que assolam a comunidade, a morte não é o suficiente, o mal, o pecado e a culpa têm que ser incinerados para que nada deles reste.

Num reforço do fogo, numa quase antonímia de elementos, água não deixa também de tomar papel nesta sequência de eventos, o corpo do *Rico Irmão*, ou o que dele resta, depois do cortejo fúnebre é atirado para as águas do Rio Covo. Há uma espera e uma espécie de dança macabra dos rapazes com o antropomorfo nos ombros e é atirado em grande alarido para o pequeno, mas corredeiro açude abaixo da ponte. O que fica é um conjunto de amontoados flutuantes de palha das “lumieiras” a arder e também, muitas vezes sobreposto, o corpo do *Rico Irmão*, também crepitante, em arrasto pela corrente, num paralelo visual das cremações flutuantes ainda hoje prática no Ganges. A água é elemento purificador e talvez neste ritual tome o papel de reforço na purificação exercida pelo fogo num também levar pelas águas do rio de tudo, do condensado de pecado e de culpa, expiado naquele boneco, num lavar das suas cinzas na água fria e cristalina do rio nascido na serra da Nave.

3.4 *Funus Imaginarium*

Em Roma, numa demarcação ao culto egípcio do corpo como vaso único de sustentação da alma, surge um dos mais importantes elementos da imagética e estatuária, a *imago*, máscara de cera que representava o defunto. Construídas por molde da cara do falecido, do qual se poderiam fabricar cópias, deram origem ao *funus imaginarium*, funerais de corpo ausente, em determinados casos, a *imago* era queimada, muitas vezes numa recapitulação do funeral e da cremação em pira. Na Grécia temos o *colossus*²¹ e o *eikon*²², escultura em pedra que se esperava encarnar o espírito do morto, que, embora com características indiciais diferentes, serviam o mesmo propósito (Vernant, 1993: pp. 27-29). Estes costumes das *imago* romanas do *colossus* e do *eikon* gregos, são remotos e não surgem inteiramente como uma substituição do cadáver como poderá parecer. Nos casos dos *funus imaginarium*, por vezes, mesmo quando o cadáver estava disponível, a *imago* era pintada num tom a assemelhar o *rigor mortis*, visitada pelos médicos e velada por sete dias ao fim dos quais era certificado o seu falecimento (Sumi, 2005: pp. 108-109). Por tal, a *imago* não era uma idealização nem uma abstração, ela permitia realizar culto funerário na ausência de corpo. A *imago* era uma presença real, operava por metonímia e não por metáfora. Buscavam não a parecença com o morto, mas a sua efetiva substituição. As máscaras, e o seu uso posterior por atores (por vezes descendentes dos próprios falecidos), são um meio antiquíssimo de corporização e Roma dá-lhe um caráter histórico, cívico e político em espetáculos que têm o

²¹ Estátua antropomórfica de corpo inteiro.

²² Estátua antropomórfica de um busto.

sentido de manter o defunto genérico, normalmente um notável ou herói, no seio da comunidade (Belting, 2014: p. 222).

Há, no entanto, uma representação de morte já mencionada que é a mais habitual de todas na cultura católica do norte de Portugal. Cristo e a sua cruz. Com Cristo presente ou Cristo ausente esta simbologia evolui de uma carga de morte para, por interpretação, significar redenção e renascimento. Também como na interpretação da carta de tarot: *A Morte*, a cruz de Cristo transforma um *pathos* extremado numa ressurgência para a glória, funcionando a morte como um mecanismo de purgação do que de mal estava para trás (Kerrigan, 2007: p. 73). Portanto a morte de Cristo, representado muitas vezes num esquife, e levado na procissão das velas na quinta e sexta-feira santas, não é pura simbologia de morte, mas sim de redenção e esperança.

Este processo pelo qual o ritual *Enterro do Rico Irmão* é levado a cabo pode também ser entendido como uma forma de *funus imaginarium*. A substituição do real ou reais culpados nos rituais de sacrifício por um outro culpado, normalmente um animal, é aqui um antropomorfo que simboliza um irmão da comunidade, um comum. Uma espécie de *imago* de um herói que morreu e torna a morrer e é cremado em pira. A sua morte é a morte de um salvador, à imagem de Cristo, morre pela humanidade, cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo. O seu julgamento, morte por enforcamento, morte por esfaqueamento, morte por incineração, morte por afogamento e todo este misto de mortes e violências várias que é levado a cabo por uma justiça popular durante o cortejo fúnebre não deixam de ser uma miscelânea de situações e tradições de antanho sobre e justapostas. Há, nesta pantomima, nesta dramatização, um sentido de, a cada ano se reencenar, avivar e marcar na memória coletiva um funerário, uma morte que dá sentido e graças à vida, uma morte que é o ralo do pecado e do mal, uma morte que é uma morte heroica porque é ritual de passagem para outra época de um calendário solar que é agrícola, o pico do inverno que já lá vai e a primavera que já espreita. O funcionamento desta ritualização tem proximidades (é afim) ao que se faz no Dia de todos os santos, também um ritual de equinócio, num memorar (e comemorar) da morte que é avivada ciclicamente. Os paralelismos com o ritual do *Rico Irmão* são consonantes em termos genealógicos. Se por um lado temos: uma morte encarnada no corpo *irmão* de toda a comunidade, presente e passada, numa purificação e redenção de delitos, pecados e contendas de agora; por outro temos uma dramatização organizada, ritual, encenação com pé em vários rituais e tradições do passado, dum quase sempre.

Sendo um ritual de Entrudo e com características habitualmente jocosas e de inversão, de fazer ao contrário, ainda que efemeramente pode propor um mundo ao contrário, esta farsa

fúnebre para além de ser um formato de expiação de alguma revolta, pode carregar alguma revolta, propor alguma mudança.

A história milenária do Carnaval desde a originária simbólica da relação entre a vida humana e a vida vegetal, através da recuperação de valências ético-expiatórias, desenrolou-se ao longo do fio inconsciente de uma conceção «pagã» do mundo que hipostasiava o mal fora do indivíduo em figuras cuja sorte se articulou desde a tragédia ritual originária até à farsa fúnebre da idade moderna. Ela constitui portanto um possível paradigma da tradição e aparece como uma instituição cuja historicidade era em parte jogada a nível inconsciente (a festa, a ciclicidade dos acontecimentos, o «mundo às avessas» ritualizado) e, em determinados momentos (no tempo das revoltas camponesas na Europa entre os séculos XVI e XVIII), caracterizada por tomadas de consciência coletivas que tenderam a romper a ciclicidade e a repetição para inaugurar, aliás sem resultado apreciável, um mundo às avessas não efémero ou, pelo menos, uma sociedade mais justa. (Prandi, 1997: p.187).

O facto de o referido mundo às avessas poder ser aproveitado para algum tipo de revolta, sendo ele próprio uma expiação de alguma revolta numa farsa ou pantomima parece ter a efemeridade do próprio ritual. Há, no entanto, no jocoso do julgamento e da leitura do testamento no ritual do *Enterro do Rico Irmão* um contínuo alerta e uma crítica sagaz ao que de melhor poderia ser administrativamente, politicamente, socialmente a comunidade. Há, portanto, um dar voz ao coletivo subalterno: povo, e que momentaneamente a tem.

3.5 Palimpsestos cíclicos

À luz dum entendimento um pouco mais distante acerca deste ritual, que se escreve a fogo nas ruas da modesta aldeia do Touro a cada ano, tentar-se-á relacionar alguns elementos que possam estruturar e racionalizar de uma forma mais inteligível este excesso, visual e sensorial. Depois de uma caracterização da terra, do seu homem e também do seu ritual percebe-se que a original ligação, fruto da dependência à terra, ainda se inscreve no seus rituais e festividades, este Carnaval é disso exemplo. Há uma óbvia ligação entre o ritual, que atrás se descreve, às festas Saturnais, Lupercais, de oferendas a Ísis, eventualmente a rituais anteriores de fertilidade primaveril e que representavam um ritual de passagem para um novo ciclo agrícola. A caracterização um pouco insular do planalto serrano da Nave, a sua secular cultura mista de agricultor de subsistência e de caçador recolector, como afirma o já referenciado Aquilino, bem dentro do Séc. XX, levam a acreditar que a *oikonomia* desta comunidade tenha sido determinada pela natureza que o envolve. Estes ritos de passagem são, portanto, celebrações a esta natureza e por ela determinados.

A ligação à estrutura trágica do teatro grego é óbvia: claramente dividida em atos, com personagens mascaradas mais ou menos rígidas, o palco e a plateia e até a sátira em formato tragicômico ou drama satírico, um híbrido da tragédia e da comédia, mas que mantém a estrutura trágica. Os elementos da tragédia grega, que não estão nem todos presentes nem particularmente desenvolvidos nesta dramaturgia popular, serão óbvios: o *pathos*, o conflito, a peripécia, a catástrofe e talvez, num tom constante durante todo o ritual, a catarse. Neste último elemento, encontramos a razão forte de toda esta pantomima, numa purificação das emoções e paixões, através do terror da morte e da (alguma) piedade que provoca nos espectadores sempre participantes (Freire, 1985: *passim*).

O caráter dionisíaco descrito por Nietzsche é facilmente apercebido em todo o ritual: o excesso, a embriaguez e talvez também o sentido geral dos acontecimentos são também sonantes na imagem dum Zaratustra velho:

Assim falou o mais Hediondo dos Homens, mas a Meia-Noite aproximava-se. E que julgais que sucedeu? Logo que os Homens superiores ouviram a sua pergunta, sentiram-se transformados e curados e recordaram-se daquele a quem deviam essa cura. E precipitaram-se para Zaratustra, agradecendo-lhe, adorando-o, beijando-lhe as mãos, cada qual a seu modo, uns rindo, outros chorando. Mas o velho profeta dançava de alegria. E se é verdade, como pensam alguns autores, que ele estava então cheio de vinho doce, estava certamente ainda mais cheio da doçura de viver e tinha esquecido qualquer melancolia. Alguns contam que também o burro dançou nesse dia; porque não fora de balde que o mais Hediondo dos Homens o tinha obrigado a beber vinho. Seja como for, se o burro não dançou nesse dia, viram-se dessa vez prodígios mais singulares do que a dança de um burro. Enfim, como diz o provérbio de Zaratustra: “Que importa!” (Nietzsche, 1985: p. 356-357).

Nietzsche, no seu *Origem da Tragédia* estabelece metaforicamente a ponte entre: o dionisíaco e a embriaguez; o apolíneo e o sonho; criando um paralelismo em que as duas componentes estão obviamente inclusas no ritual que até aqui se vem a descrever. O caráter de excesso e embriaguez e um óbvio sentido de falência da individuação (Nietzsche, 1988: p. 39) estão presentes num quase *establishment* dum inconsciente coletivo. Diz-nos Nietzsche, quase a descrever o ritual da Aldeia do Touro:

Graças ao poderio da beberagem narcótica era que todos os homens e todos os povos primitivos cantavam os seus hinos. Ou então era isso devido à força despótica de renovação primaveril, aquela que alegremente penetra em toda a natureza, que vai despertar a exaltação dionisíaca, que vai atrair o indivíduo subjetivo, para o obrigar a aniquilar-se no total esquecimento de si mesmo. (*idem*, 1988: p.39)

Continuando com a descrição, Nietzsche diz-nos que estas manifestações em multidão eram “movidas por um sopro báquico”, compara-as com o São João e às Janeiras na Alemanha e estrutura-as dentro de uma génese um pouco perdida desde os coros báquicos até às orgias sírias (*idem*, 1988: p. 40). Mas se aparentemente nesta multidão comunidade não temos uma presença

do sonho apolíneo, Nietzsche oferece-nos algumas pistas para o encontrarmos. O sentido geral na caracterização do *Inferno* de Dante na sua *Divina Comédia* traz-nos um sentido da presença do espírito dionisíaco:

Assim naquele abismo se agitando
As flamas via; em cada qual estava
Uma alma, em seus fulgores se ocultando.

Para ver, lá da ponte, me inclinava:
Se amparado da rocha eu não stivesse,
Tombara ao fundo dessa hante cava.
(Allighieri, 2003: p. 222)



Fig. 19 – *O Inferno, Os conselheiros do mal*. Ilustração de Sandro Botticelli do Inferno de Dante.

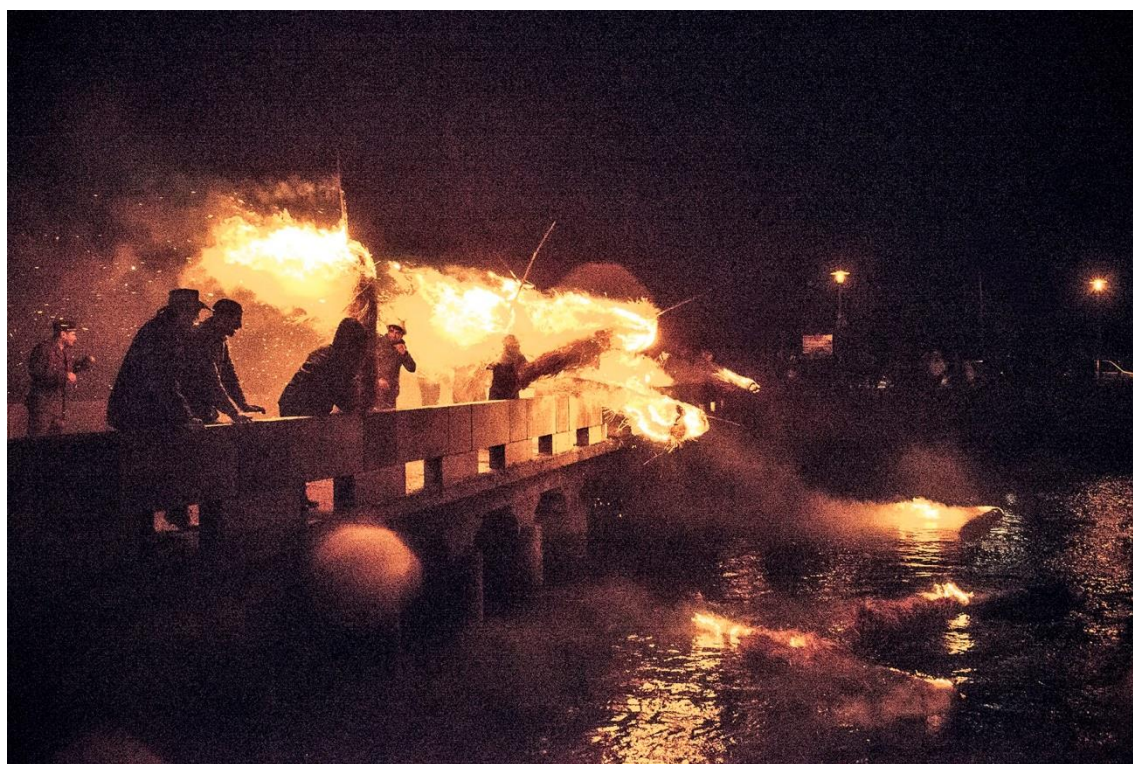


Fig. 20 – Ponte sobre o Rio Covo, dia de Carnaval.

Nietzsche entende que, pese embora a demoníaca e sulfurosa descrição do inferno de Dante, o sonho apolíneo não comporta apenas “imagens agradáveis e deliciosas que o artista descobre dentro de si e estuda com absoluta nitidez” mas “também o severo, o sombrio, o triste e o sinistro” (Nietzsche, 1988: p. 37) e dá como exemplo disso o próprio *Divina Comédia* no

Inferno. Nietzsche tranquiliza o espectador com as suas frases “Isto não é mais que um sonho! Não me importo que continue! Quero mesmo que não cesse! Quero sonhar ainda mais!” (*idem*, 1988: p. 37).

Há também o inevitável sonho de catarse pela morte, pelo fogo e pela redenção no jejuar da quaresma que se aproxima. Além de que o fogo é um dos elementos essenciais onde cresce o conforto apolíneo, e se acabam males e pecados, como em Dante: “Do fogo ali se extingue toda a sanha” (Allighieri, 2003: p. 128). Numa espécie de inevitabilidade indissociável, o dionisíaco, comporta em si, o sonho apolíneo, em duas faces da moeda que é esta dramaturgia popular em tragédia ática: *O Enterro do Rico Irmão*.

4 Do Etnográfico, do Artístico

Após uma enunciação, análise e contextualização geográfica, humana e ritualística do *Enterro do Rico Irmão*, e tendo mostrado a intencionalidade artística do que aqui se trabalha, trataremos agora de produzir uma contextualização no plano artístico. Não há intenções panorâmicas nesta revisão, mas sim que tenha a profundidade necessária para a produção de um enquadramento do que propomos no sentido da produção artística.

A obra tem inevitavelmente uma conetividade a um ritual de Entrudo, ébrio, bruto. A dramaturgia que se pode definir como *Enterro do Rico Irmão* tem características pouco polidas, primitivas e com um sentido de espontaneidade elevado. Todas estas características, acrescentando à do fenómeno ser local e localizado numa aldeia algo perdida no tempo e no espaço, periférica, apontam para que a dramaturgia e os seus envolventes, nas caracterizações, adereços, figurinos e bonecos possam ser olhados pelo prisma do que Dubuffet chamou de *Art Brut* (Rhodes, 2004: p. 7).

Enquanto manancial de forma e também de um discurso artístico consolidado mais na sugestividade, com rudeza e precariedade, o ritual do *Enterro do Rico Irmão* revestiu-se, a cada ano, em todos os anos que observamos, de uma grandeza visual. Ela produz este excesso assoberbante no artista, revolve-lhe as entranhas, em misto de surpresa e altivez ainda que na modéstia de um sentir local. A dramaturgia ritual não é de toma única, o artista comete-se ao seu uso repetido e, de uma forma inevitável também à produção de um nativo (Appadurai, 2009: p. 171), quebrando uma vez mais o protocolo etnográfico. A ritualidade é também de embalo ébrio e lubrificante nesta pantomima (quer na dramaturgia que se desenrola no “palco” quer também no resto dos participantes), e se ao tourense o desagarra do dia a dia e o faz deslizar na baba do ritual, ao artista impõe-se-lhe uma facilitação e cometimento desgarrado de constrangimentos da produção mais formal.

Eco, apontando o Informalismo de Dubuffet e de Fautrier, diz-nos:

O “leitor” excita-se, portanto, ante a liberdade da obra, a sua infinita proliferabilidade, ante a riqueza de suas adjunções internas, das projeções inconscientes que a acompanham, ante o convite que o quadro lhe faz a não se deixar determinar por nexos causais e pelas tentações do unívoco, empenhando-se numa transação rica em descobertas cada vez mais imprevisíveis. (Eco, 1976: p.160)

Parte do que neste último parágrafo se lê é denominador comum e converge para o que abaixo se propõe na epígrafe 5.5 O Espectador, na obra.

A definição *Art Brut*, cunhada por Dubuffet em 1945, apresenta-nos algum balizamento do que poderemos considerar ou não considerar *Art Brut*. Assenta numa espécie de virgindade dos autores em relação a qualquer cultura artística e o seu trabalho teria que ocorrer à margem desta, de escolas, teorias, instituições e mercado (Dubuffet, 1949: p. 2). Aparte a possibilidade desta marginalização e isolamento, a todos os níveis, nos dias de hoje, esta definição exclui à partida a fotografia, uma arte que tem requisitos técnicos mínimos e necessita de alguma capacidade de aprendizagem e desenvoltura, aparte disso, alguns *corpora* de trabalho *Brut* têm vindo a ser mostrados, enquanto tal. Tomamos aqui a questão do fotográfico como premente, dado o contexto da produção artística que aqui se propõe. Ora a questão da existência ou não da fotografia *Brut*, poderá fazer sentido, mas mais sentido fará tentar perceber o que pode ser incluído enquanto tal e que ao mesmo tempo tenha campo partilhado com o fotográfico. Dubreuil propõe duas hipóteses (Dubreuil, 2017: p. 91):

- a primeira, no âmbito das práticas consideradas *pobres* dentro do fotográfico, a fotografia estenopeica, as câmeras rudimentares, a fotografia sem câmara e a fotografia com telemóveis, ainda que neste último caso a sua evolução, nos últimos anos nos revele uma sofisticação bastante dispar do que normalmente consideramos pobre;

Esta fotografia que podemos considerar de *pobre*, terá, ainda assim uma exigência superlativa em termos técnicos no sentido da sua previsibilidade e controlo. Será nos resultados que podemos perceber o *Brut*. Mas efeito e prática não devem ser confundidos.

- A segunda, numa prática fotográfica independente da técnica, independente dela, uma fotografia direta, a partir de instrumentos onde isso seja possível. Uma fotografia onde a organização formal, discurso da imagem e o pensamento acerca das contingências do fotográfico sejam colocados de lado, “de forma a podermos ligar diretamente à afeção do fotógrafo” (*idem*, 2017: p. 94).

Uma oposição entre espontaneidade e conhecimento, frescura e mestria, que não deixa de ser uma expressão de um desejo consciente de um curador que organiza a forma como as pessoas olham para estas imagens (*idem*, 2017: p. 94).

Poderíamos acrescentar a *collage* e as composições fotográficas, mas que perdem o sentido mais direto do que é um fotográfico *Brut* produzido dentro de uma prática *Brut* marginal. Questões como as ferramentas usadas em processos de edição e manipulação digital também parecem saltar fora destas práticas pela mestria técnica exigida.

Tudo aponta para que uma fotografia *Brut* não seja de todo possível, ainda que não seguindo totalmente os balizamentos de Dubuffet (Dubuffet, 1949: p. 2). Ainda assim, atendendo a questões ora mais formais, como a precariedade, a sujidade, a rudeza, ora mais conceptuais como o erro, a aleatoriedade, a marginalidade, poderemos entender o carácter *Brut* não como absoluto, mas como relativo. Integrando ou propiciando formas e maneiras de pensar o fotográfico, podemos atribuir um carácter maior ou menor de *Brut* à prática ou práticas desenvolvidas. Esta relativização foi o mote para a construção de uma visão do estado da arte que se segue e parece ser consistente com o que podemos observar em algumas publicações centrais à *Art Brut*: internacionalmente como a *Raw Vision* (em especial as *Raw Vision* (2004). Autumn / Fall Nº 48 e *Raw Vision* (2015). Winter Nº 88, com especial dedicação ao fotográfico); e também na revista nacional *Subsídios, Matéria Mimética Monstruosa Nutrida Num Nível Redentor Regressor Reagente (Ao) Geométrico* (2010).

O processo de centrar e localizar a obra proposta não pode ser feito sem uma revisão dos autores que produziram obra que possa, ora mais formalmente, ora mais conceptualmente, ser conetiva à que aqui se apresenta. Quisemos perceber contiguidades e afinidades, mas também as divergências. Seleccionamos obras, de vários artistas de vários pontos do globo e com práticas artísticas múltiplas, mas que, para nós, melhor definem uma revisão do estado da arte da produção artística que aqui se propõe: *Farewell to Photography* (1972) e *Snatched From Fire* (2015) de Daido Moriyama; o trabalho *Em torno da exposição “Barristas e Imaginários”* de Ernesto de Sousa; *Em busca do sagrado: Nixi pae e a jiboia* (2014) e *Aru Kuxipa | Sagrado Segredo* (2015) de Ernesto Neto; *Tarantism* (2007) de Joachim Koester; o trabalho fotográfico de Jonh Brill; *Blow up Blow up* (2010) de Joan Fontcuberta; Os trabalhos: *The origins of table manners* (1971) e *Fragmento Brazil* (1977) de Lothar Baumgarten; o trabalho reunido na exposição *Parallel Plot* (2010) Matt Saunders; o trabalho fotográfico de Miroslav Tichý; o trabalho fotográfico de Wols.

De seguida descrever-se-ão genericamente e com sentido referencial os trabalhos acima descritos no sentido de produzir contexto, não há ambições de maior profundidade acerca dos trabalhos apresentados, apenas alguma descrição para contextualização:

- *Snatched From Fire* (2015) de Daido Moriyama, é um conjunto de imagens que faziam parte de um *corpus* que deu origem ao livro *Farewell Photography* (1972) e que Moriyama queimou passado pouco tempo da edição do livro. Moriyama foi membro do grupo de fotógrafos publicados na revista japonesa *Provoke* (1968-1969), desafiante desde a sua primeira edição e pondo em causa algumas das convenções da fotografia, com sua abordagem na criação da

imagem fotográfica. Os termos: *are*, *bure*, *boke*, ou grão, tremor e desfoque, são a linha, apontando sempre para um caráter rude e de uma precariedade no fotográfico, um quase anti fotográfico que rompia com grande parte da imagem que se produzia pelo mundo fora à altura. Na tentativa de dizer adeus de uma vez por todas à fotografia, Moriyama enviou um conjunto de imagens (danificadas, mal impressas, arranhadas) ao editor Shain Hyoron-sha, dando-lhe controle total sobre a aparência final do catálogo, posteriormente, a maioria dos negativos foram queimados tendo sobrado trinta negativos. Ou pelo menos foi o que Moriyama pensou ter acontecido com eles, até que vários outros reapareceram recentemente, havendo sido salvos cerca de 50 negativos do fogo pela editora do livro, que surgem recentemente sob a égide de *Snatched from Fire* (The Guardian, 12/11/2015).



Fig. 21 – Daido Moriyama, *Farewell to Photography* (1972).

O caráter de contravenção, de ir contra uma regra instituída do fotográfico, percebe-se na sua toada precária e rude no trabalho *Farewell to Photography* (1972) e na sua contiguidade renovada *Snatched From Fire* (2015). Há uma recusa da ideia de que o fotográfico só poderia ser usado para produzir documentos de arquivo, através de uma radicalização de estilo, Daido Moriyama acentua, torna grave, o seu fazer nas imagens. Ao longo dos anos após o último número

da revista *Provoke*, ele leva ao extremo a dramatização do estilo *are, bure e boke*, ao ponto das suas fotografias se tornarem quase completamente abstratas e ilegíveis (Scaldaferri, 2017).

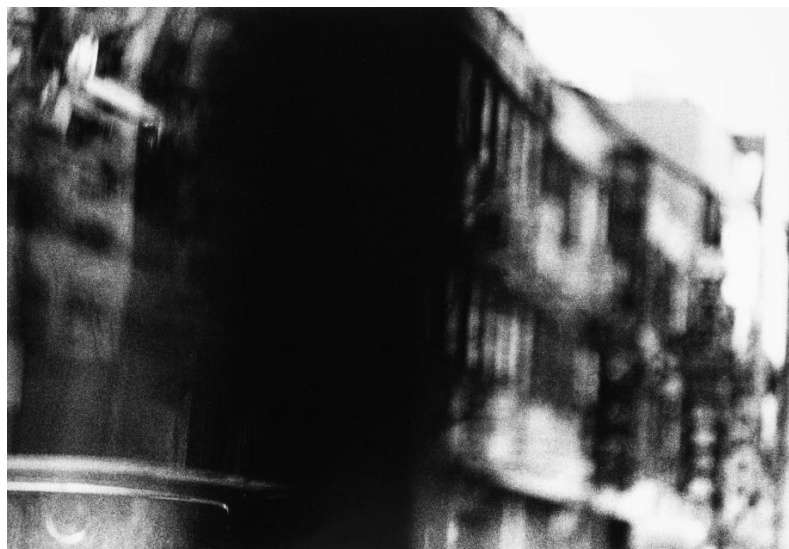


Fig. 22 – Daido Moriyama, *Farewell to Photography* (1972).

Esta inflexibilidade traz ao trabalho uma dominante mais sensível e mais aberta, aproximando-a de um informalismo e com caráter de maior disposição a uma interpretação e preenchimento pelo espectador.



Fig. 23 – Daido Moriyama, *Farewell to Photography* (1972).

O trabalho *Snatched from Fire* (2015) transforma-se numa atualização do que foi *Farewell to Photography* (1972). Apresentado no *Paris Photo* de 2015, presta-se a um incremento da aleatoriedade já bastante presente no trabalho original, quer na tomada de vista, quer nos “erros” e “falhas” que assomam a cada impressão, mas aqui proporcionada por uma seletividade do fogo.

- Ernesto Neto é um artista brasileiro nascido em 1964, cuja obra, habitualmente tridimensional, se situa entre a escultura e a instalação. No seu trabalho, a relação entre a experiência ritual e a produção artística, que aqui pretendemos enlevar, surge através do contacto com os índios Hani Kuin em 2013, com imediato efeito na sua obra artística. Na sua exposição *The body that carries me* (2014) no Guggenheim de Bilbao, havia já uma clara influência do seu contacto com a comunidade índia. Essa relação levou a que fosse convidado para produzir uma instalação no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, chamada *Em busca do sagrado: nixi pae e a jiboia* (2014). Nessa obra, o artista traz o ritual para dentro do Instituto, propondo experiências cerimoniais, com tabaco, cantos e servindo ayahuasca. No guia da exposição, o curador Adriano Pedrosa afirmava: “É extraordinário o museu se abrir desta maneira para abrigar isso, que canibaliza o museu. [...]. É uma cerimónia religiosa e terapêutica. Podem ocorrer insights e descobertas interiores. É a primeira vez que se faz isso no Brasil, no contexto de uma exposição” (Goldstein & Labate, 2017: p. 449). A exposição propunha uma experiência sensível descontraída, com cores leves e um cheiro a cravinho, havia um tecido suspenso, que representava uma jiboia e pela qual se entrava, através da boca.



Fig. 24 - Ernesto Neto, *Em busca do sagrado: nixi pae e a jiboia* (2014).

O espaço abria no seu interior e surgia um espaço cerimonial, com referências à jiboia e com espaço para os espectadores / participantes e os condutores do ritual se disporem.



Fig. 25 - Ernesto Neto, *Em busca do sagrado: nixi pae e a jiboia* (2014).

As cerimónias foram sempre lideradas por Leonardo Yawabane, membro do povo Huni Kuin, envolvendo o consumo de ayahuasca, bebida alucinógena produzida a partir de uma planta chamada cipó e suas folhas. O seu consumo cerimonial foi providenciado durante apenas uma noite no período de vigência da exposição, com participação restrita de um grupo de cerca de vinte convidados. Tal circunstância, apartada das condições e horários normais de visita da mostra, foi determinada pela instituição, uma vez que o uso e consumo de ayahuasca só é permitido, no Brasil, em cerimónias religiosas. Ou seja, no período em que a ayahuasca foi servida, a instalação artística transforma-se, desapareceram os espectadores e a instalação habitável de Ernesto Neto ganha ambivalência, toma uma outra função, prevalecendo o ritual e os participantes (Reinaldim, 2017: p. 35-36)

Viena acolheu a terceira colaboração artística entre Ernesto Neto e os Huni Kuin, na Thyssen-Bornemisza Art Contemporary – TBA 21. Na exposição “Aru Kuxipa | Sagrado Segredo”, em 2015, foi construída um local cerimonial Huni Kuin. Debaixo de uma estrutura próxima de crochet tecida por Ernesto Neto, com os seus já característicos pingentes, as paredes foram

decoradas com grafismos similares ao Kene Kuin²³ Havia também dois bancos com formato de jiboia. Naquele espaço, intitulado KupiForesUniXawa, índios pajés conduziram práticas medicinais, uso de rapé, aplicação de óleos, ingestão de plantas, cantos e defumações. A exposição vienense contava ainda com uma escultura sinuosa remetendo à serpente, um desenho com as letras A (de Adão) e E (de Eva) e um espaço com uma provocação, em que livros de antropólogos e filósofos consagrados, como *Derrida* e *Lévi-Strauss*, apareciam ao lado do *Livro da Cura* editado pelos Huni Kuin (Goldstein & Labate, 2017: p. 453).



Fig. 26 – Ernesto Neto, *Aru Kuxipa* / *Sagrado Segredo* (2015).

²³ Kene Kuin ou “desenho verdadeiro” são desenhos geométricos inspirados em padrões naturais, como o padrão da pele da jiboia.

Ernesto Neto propõe uma experiência ritual na sua obra, facilitando um espaço cerimonial e promovendo todo o *ensemble*. A sua própria experiência ritual e o contacto com os Hani Kuin promovem uma alteração no próprio artista que a pretende fazer passar.

Foi a segunda ou terceira participação que eles tiveram no meu trabalho, trazendo uma transformação que eu comecei a sofrer quando os conheci, porque eu entrei numa dimensão espiritual que eu tateava com a própria arte, mas eu não tinha a dimensão do poder, da magia que tinha esse lugar e da necessidade urgente que a gente tem de espiritualidade.(Neto, 2017)

Uma transformação assente num diálogo entre arte e espiritualidade a que Neto se comete, enquanto artista, mas também como etnógrafo, para posteriormente inscrever e trazer para o público, em formato expositivo, que é também um diálogo entre arte e espiritualidade.

- O trabalho *Em torno da exposição “Barristas e Imaginários”* de Ernesto de Sousa que tem como pano de fundo a exposição *Barristas e Imaginários: quatro artistas populares do Norte*. A exposição, que acontece em Lisboa na Galeria Divulgação em 1964, conta com obras de Rosa Ramalho, Mistério²⁴, Franklin Vilas Boas e Quintino Vilas Boas Neto. Ernesto de Sousa experimenta textos e fotografias próprias com obra dos artistas populares por ele estudados, estabelecendo relações e propondo sentidos, partindo de métodos analíticos um pouco excêntricos para o seu tempo e contexto.



Fig. 27 – Ernesto de Sousa, vista da exposição, Galeria Divulgação (1964).

²⁴ Mistério é a alcunha do barrista Domingos Gonçalves Lima



Fig. 28 – Ernesto de Sousa, vista da exposição, Galeria Divulgação (1964).

Ernesto de Sousa visita e corresponde-se os artistas populares tentando perceber os processos e financiando algumas das suas peças, deixando que os artistas tenham assim uma maior disponibilidade para trabalhar nas mesmas. Acompanha e tenta perceber, enquanto investigador inquieto ou operador estético²⁵:

Ernesto de Sousa operava por comparação, aproximação e observação, não colocando à partida qualquer barreira nem sendo dominado por qualquer preconceito conceptual. Procurava aproximar a arte dita popular da arte ocidental erudita ou da de outras culturas mais distantes, como é o caso da arte tribal africana. Juntava imagens aparentemente dissonantes, operava por deflagração de sentido visual, juntando a esta operação um rigor de análise e um carácter sistemático na investigação, quer no arquivo, quer no terreno (Faria, 2014: p. 25).

A fotografia revela-se um elemento central no processo de investigação e tenta uma clarificação, no sentido fenomenológico ao que é a fotografia: enquanto *confrontação*, como *obra de arte*, como *mediação* percebendo o seu carácter *analogon*, *neutralizante* ou *presença-ausente* (Sousa *apud* Faria, 2014: p. 76-78). Estas clarificações, apostadas num “aproche fenomenológico”

²⁵ Operador estético é uma denominação da sua preferência.

(Sousa *apud* Faria, 2014: p. 77) que é também o sentido alargado e o método de trabalho usado por Ernesto de Sousa nesta investigação.

Durante a sua investigação e também no seu *Relatório de Trabalho efetuado nos meses de Outubro, Novembro e Dezembro de 1966* no âmbito da bolsa concedida pela Fundação Calouste Gulbenkian, a fotografia revela-se também de primeira importância. Numa operação comparativa usava o detalhe fotográfico e a sua fixidez para comparar, sobrepor, analisar, deflagrando novos sentidos, em novas imagens.

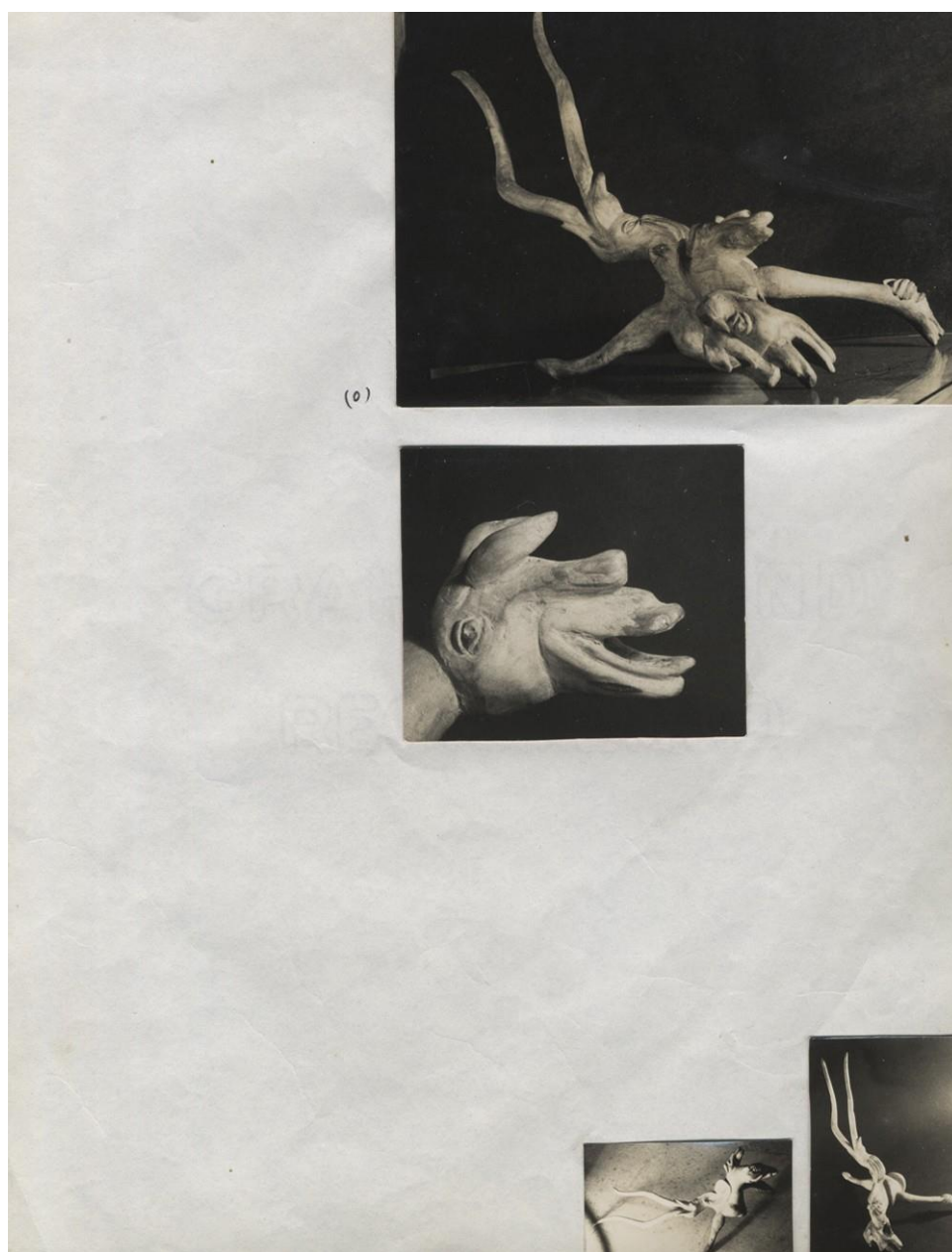


Fig. 29 – Ernesto Sousa, prancha montada por Ernesto Sousa (1964).

- O trabalho em vídeo *Tarantism* (2007) de Joachim Koester, revela-nos uma relação entre prática ancestral ritualizada e a prática artística. Originária na Idade Média da região de Salento (mais especificamente da cidade de Taranto), a *Tarantella* era uma dança ritualística através da qual as vítimas da picada de tarântula tentavam exorcizar o veneno da aranha. As vítimas transformavam-se, com a ajuda de um grupo de percussionistas, para um estado de transe, muitas vezes por dias a fio. A obra *Tarantism* é o resultado da investigação de Koester sobre o fenómeno e a história da *Tarantella* que, apesar de suas origens no povo, acabou por ser praticada por médicos e pela nobreza e até mesmo, durante algum tempo, absorvida pela Igreja Católica. Inclusive o bispo de Polignano, que no século XVII permitiu ser mordido para refutar a cura, sentiu-se compelido a dançar para aliviar os seus sintomas (Koester, 2007: p. 20). Hoje a *Tarantella* fixou-se em dança folclórica desta região de Itália.

O principal interesse de Koester reside na função catártica e fortalecedora da *Tarantella*. Através de movimentos imediatos e convulsivos, os seus dançarinos, individualmente coreografados, aparentam libertar-se de um autocontrolo, alcançando dimensões inconscientes, projetando novas formas no corpo. *Tarantism* explora a linguagem do corpo humano e os limites da racionalidade. Para o público, a instalação do filme oferece uma experiência visual e sonora cadenciada, múltipla, rítmica.



Fig. 30 – Joachim Koester, fotograma de *Tarantism* (2007).



Fig. 31 – Joachim Koester, fotograma de *Tarantism* (2007)



Fig. 32 – Joachim Koester, fotograma de *Tarantism* (2007).



Fig. 33 – Joachim Koester, fotograma de *Tarantism* (2007)

A única coisa que proporcionou uma cura temporária para esta patologia, que causou ataques de aguda agitação alucinatória, foi uma herdeira de ritos dionisíacos, uma dança pagã.

O mito das tarântulas é um tipo de combinação sincrética de antigos cultos helênicos e uma tradição profundamente católica. Além da questão do ritual espetacular, sem dúvida desempenhou um papel na regulação da ordem social e da alegria festiva em um contexto de extrema pobreza e estrutura social e cultural arcaica do sul da Itália. (Koester, 2011: p. 16).

Joachim Koester apropria-se de um ritual original com trabalho acerca da apresentação e da edição e corte teatral, com atenção às suas relações científica, histórica e empíricas. A sua proposta coreográfica tem em conta a natureza e evolução da *Tarantella* ao longo dos séculos.

Para criar *Tarantism*, o artista dividiu em seis partes individualmente coreografadas, articuladas por um processo de regras do jogo, construindo o que ele chama de "plataforma antropológica" (*idem*, 2011: p. 16). O ritmo é espasmódico e: bailarinos solitários, conjuntos de dançarinos e cenas mais amplas do grupo seguem-se ou alternam. Grandes planos, planos médios e planos ao nível do chão, são usados para mostrar os dançarinos executando as rotinas ou fazendo os referidos movimentos convulsivos, gesticulando de uma maneira similar a um estado de possessão (*idem*, 2011: p. 16).

- John Brill é um autodidata na fotografia, tendo estudado psicologia, vira-se para a produção artística, não tanto como uma profissão, mas como uma prática que o acompanhava. De meados da década de 1970 até a década de 1980, Brill conduz um caminhão de distribuição de cerveja no estado de Nova Jersey. A beleza visual crua de um vasto território de despojos industriais à beira das autoestradas vão ser referência para a produção da sua série seminal de retratos e autorretratos. Trabalhando com uma extensa equipa de assistentes e modelos não pagos, Brill organizou as suas produções fotográficas como performances, envolvendo coisas a arder, vários estados de nudez, cerveja em abundância, muitas vezes resultando em grandes multidões, engarrafamentos e, inevitavelmente, a atenção da polícia local. Sem conexão com o mundo da arte, Brill começou a fazer visitas frequentes a Nova York, neste período um solitário divorciado, acompanhado pela jovem filha no seu caminhão. É nesta altura que seu trabalho chamou a atenção de Bill Arning da galeria White Columns, onde ele teve sua primeira exposição individual em Nova York.

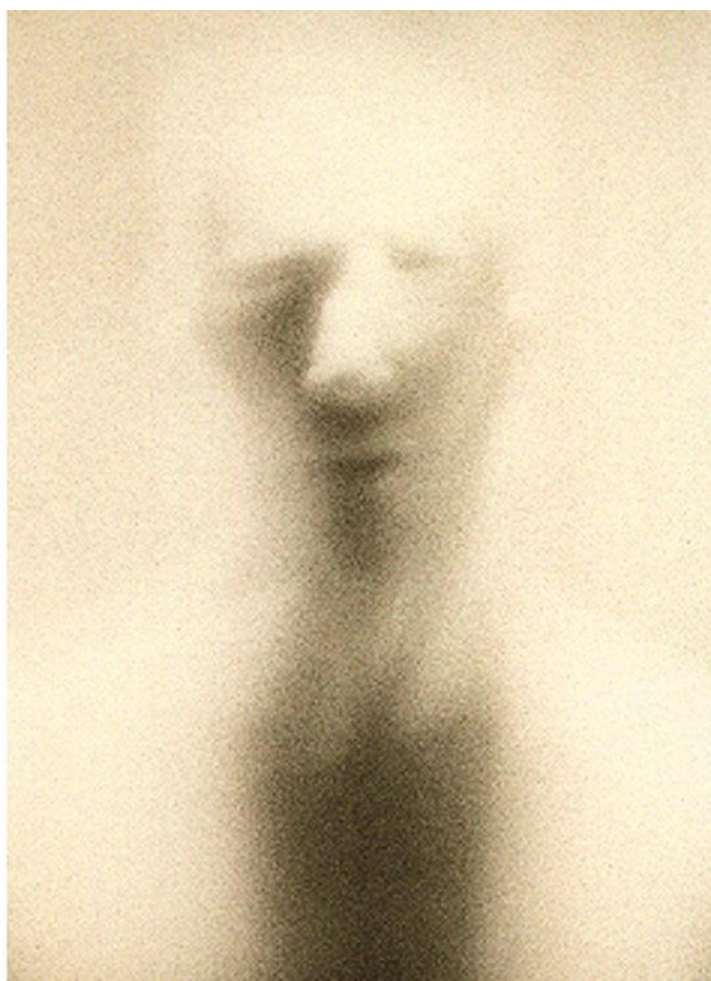


Fig. 34 – Jonh Brill, *Self-portrait* (1987).

Expondo frequentemente desde os anos 80, Brill produziu vários corpos de trabalho discretos, coerentes do ponto de vista temático, incluindo *Family Holiday Album*, *Engrams*, *Ennui* e *Reliquary* - que são o tema de uma monografia intitulada *John Brill Photography*, escrito por Leah Ollman (2002). Brill trabalha muitas vezes a partir de imagens já produzidas e impressas em drogarias de esquina, criando a partir deles uma espécie de subjetivo imperfeito, uma ficção ou recordação, apontando a uma inversão de função das imagens originais. Mesmo as pessoas que aparecem nessas fotos, em retratos encenados ou autorretratos, foram feitos escurecer ou desvanecer ao ponto de funcionarem como adereços genéricos intercambiáveis uma paisagem psicológica subjetiva. Brill afirma um interesse contínuo “em como a ressonância se poderia manter não afetada pela sistemática remoção de conteúdo” (Brill *apud* Ollman, 2002: p. 22).

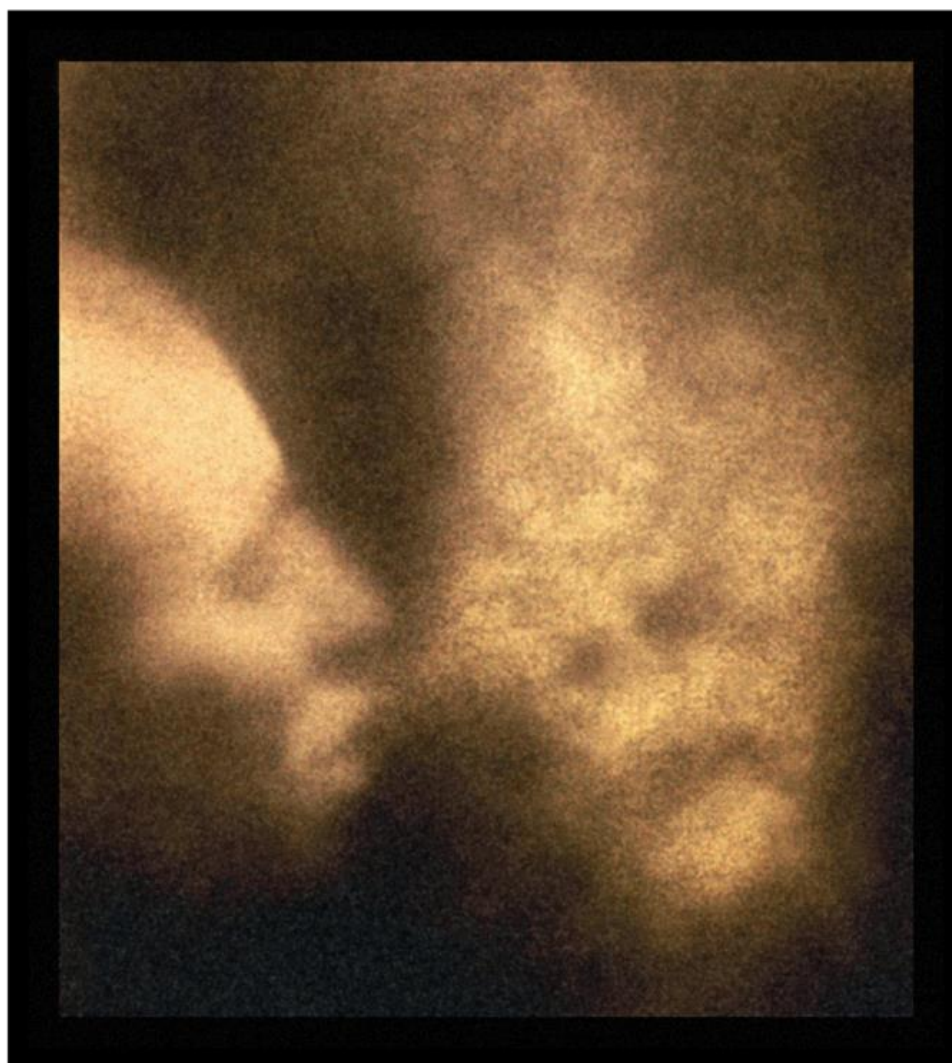


Fig. 35 – John Brill, *Plasma* (2013).

A série mais recente de Brill, *Bad Memory*, é emocionalmente carregada e de rigor intelectual, num corpo de trabalho abrangendo quarenta e cinco anos. Utiliza uma coleção de imagens que fez com sua primeira câmera, de plástico que compra por alguns dólares na terceira classe, em derivações e refazimentos destas imagens que começa a fazer aos oito anos de idade. Não se trata de um olhar nostálgico para a sua juventude e os seus lugares quando eram diferentes, *Bad Memory* é principalmente um revisitar do que Brill inicialmente achou mágico acerca da fotografia, a sua capacidade de manipular tempo e espaço.



Fig. 36 – John Brill, *Reliquary* (1999).

Esta abordagem alternativa de Brill às técnicas e linguagens inerentes ao processo fotográfico está em contraste com as características atuais da fotografia. Todas as impressões são em prata com viragem a selénio²⁶, que neste corpo de trabalho, foram feitas à mão pelo artista utilizando os métodos tradicionais de câmara escura. Neste artesanato íntimo, Brill desenvolve técnicas de criação e produção de imagens que foram amplamente suplantados por processos digitais. Mesmo com muitos dos materiais que o artista utiliza a tornarem-se obsoletos pela sua inviabilidade financeira, ele continua a criar as suas impressões à mão no quarto escuro. Mesmo no final do catálogo *The Photography of John Brill* (2002), que compreende toda a obra de Brill até então, Ollman diz-nos:

O trabalho de Brill ostenta a sua ambiguidade, mas fala através de verdades melífluas, emocionais. Na sua poupança em resolução põe em marcha um processo colaborativo entre criador e espectador. A incompletude é parte da sedução, porque nos força a preencher, a projetar, a estender, recorrendo, duplamente condicionados, a respostas e associações pessoais. A fotografia como um portal para negociar o imaginado, ao invés de uma recordação do já testemunhado. (Ollman, 2002: p. 100).

- O trabalho *Blow Up Blow Up* (2009) de Joan Fontcuberta, baseia-se no filme *Blow Up*, *História de um Fotógrafo* (1966) de Michelangelo Antonioni. Que, por sua vez parte do conto de Julio Cortazár, *Las Babas del Diablo* (Cortazár, 1968: p. 13-29) e que, por sua vez se baseia numa fotografia do fotógrafo Sérgio Larrain. Uma genealogia complexa, mas que a cada ponto verifica o jogo produzido entre a realidade e a ficção. A obra, uma instalação vídeo e um conjunto de cinco imagens de 360cm x 206cm propõem o que o título afirma: uma ampliação de uma ampliação, a última já presente no filme e descrita no conto.



Fig. 37 – Joan Fontcuberta, *Blow Up Blow Up* (2009). Fotograma da instalação vídeo.

²⁶ Técnica usada essencialmente nos meados do séc. XX pelas características de conservação e cromáticas.

Fontcuberta trabalha a fragmentação e a escala a um nível de detalha que mimetiza a fixação de Thomas, o fotógrafo, personagem principal do filme de Michelangelo Antonioni. Diz-nos Fontcuberta:

O paradoxo é que, ao superar exageradamente uma escala de representação discernível, se perde toda a informação visual da cena inicial dando lugar à informação intrínseca do próprio suporte da película (o grão, os riscos, as formas inconexas de pretos e brancos). De alguma forma, com este gesto minimalista alcança-se o grau zero da inscrição visual, que permite indagar acerca da composição íntima das imagens. De que são feitas estas imagens, qual é o seu material básico, a sua metafísica? A resposta reenvia-nos, já não ao cadáver de um corpo inerte que simula a morte, mas ao próprio cadáver da representação. (Fontcuberta, 2010: p. 45-46).

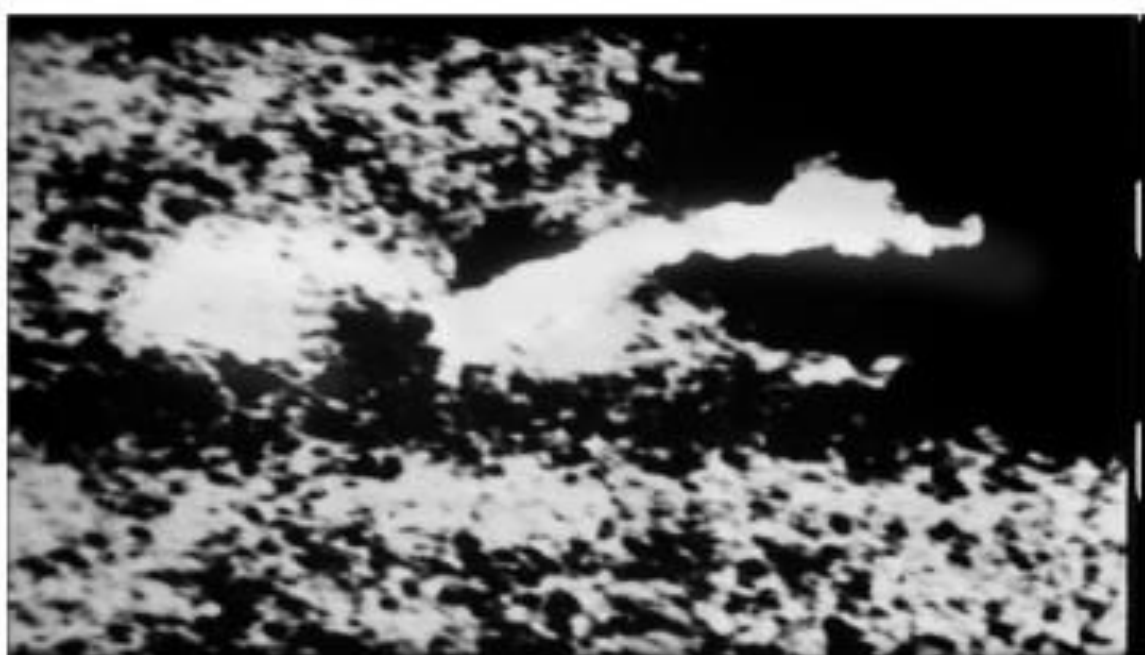


Fig. 38 – Joan Fontcuberta, *Blow Up Blow Up* (2009). Imagem fotográfica 360cm x 206cm

A instalação foi mostrada no Atelier des Forges, no *Reencontre de la Photographie* de Arles em 2009, “umas exageradas ampliações fotográficas, quase monumentais” (Fontcuberta, 2010: p. 46), remetendo para o processo e secagem das fotografias analógica²⁷.

²⁷ Normalmente secando ao ar, através do pendurar num cabo com molas e com pesos na parte inferior, para as provas secarem direitas.

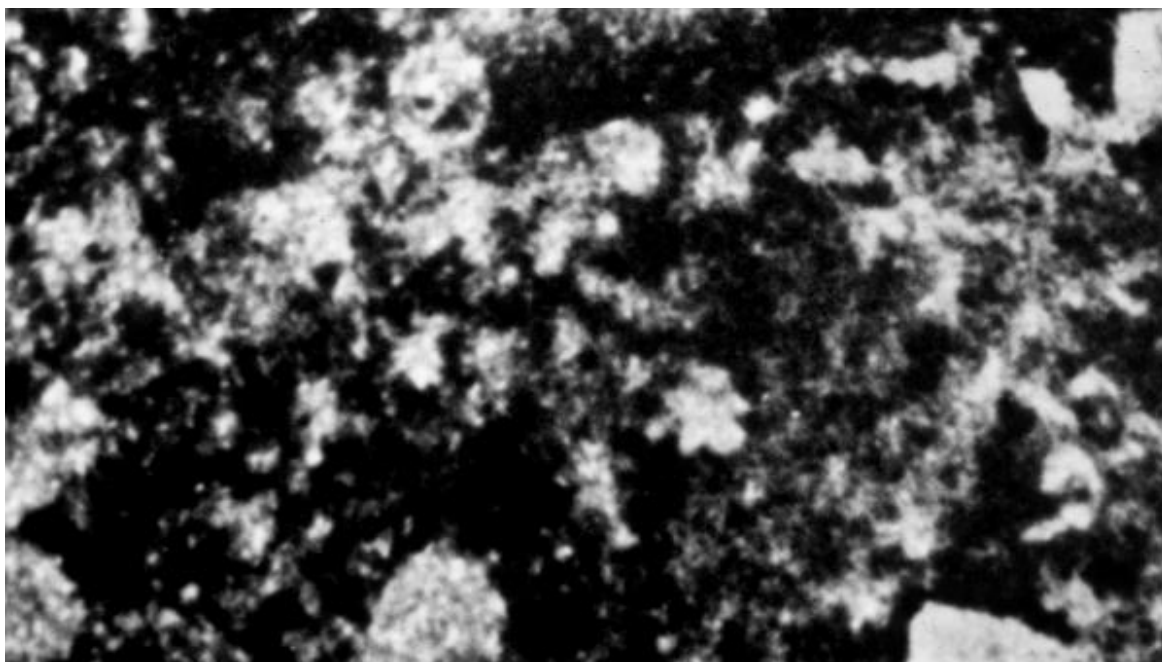


Fig. 39 – Joan Fontcuberta, *Blow Up Blow Up* (2009). Imagem fotográfica 360cm x 206cm.

Fontcuberta trabalha, mais uma vez, numa espécie de sequenciação evolutiva e mutante que vem a ser o trabalho desde a imagem fotográfica de Sérgio Larrain, aquilo que sempre assoma a cada imagem fotográfica e que lhe é ontológico “por mais real que pareça qualquer imagem contém a ameaça de uma falsidade inevitável” (Fontcuberta, 2010: p. 46).

- Os trabalhos: *The origins of table manners* (1971) e *Fragmento Brazil* (1977) de Lothar Baumgarten são propostas que trabalham dentro de uma lógica de imersão etnográfica para produção artística, não sem uma dimensão política. A obra *The origins of table manners* (1971) é uma ironia sobre do modo como os colonizadores compactaram noções ocidentais das maneiras próprias e do saber estar. Na falta desses modos dos civilizados assenta um álbi para colonização. Inspirado por um texto de mesmo nome de Claude Lévi-Strauss (1978) o trabalho é uma instalação com uma mesa, coberta por uma toalha branca, posta de fina porcelana, e como faqueiro espinhos de porco-espinho e penas de grandes pássaros. Exibido pela primeira vez num restaurante francês perto da galeria parisiense de Baumgarten, o trabalho certamente sobrevive ao seu transplante no espaço da galeria (Wiley, 2011).



Fig. 40 – Lothar Baumgarten, *The origin of table manners* (1971).

O trabalho *Fragmento Brasil* é composto de numerosas projeções de slides que percorrem mais de quinhentas imagens triadas a partir de pontos do trabalho artístico de Baumgarten nos seus últimos trinta anos. Uma minoria são paisagens que Baumgarten fez numa caminhada de cinco meses pelas regiões Rio Caroni, Rio Uraricuera e Rio Branco na Venezuela e no Brasil em 1977. Na maior parte, são imagens com duas origens distintas e confrontadas em dípticos: de um lado detalhes das pinturas de aves brasileiras do século XVII de Albert Eckhout²⁸, que foram produzidas na Holanda após seu retorno de uma longa excursão pelas colônias brasileiras e que, de uma forma algo estranha, pinta em fundos de paisagens holandesas, e não brasileiras; no lado oposto, há detalhes de desenhos feitos pelo povo Yãnomãmi da Venezuela e do Brasil, com quem Baumgarten viveu por dezoito meses, de 1978 a 1980. Os desenhos podem ser descritos com mais precisão como transcrições-transferências das marcações decorativas usadas na vida cotidiana da tribo num meio externo, o papel, com o qual nunca tinha tido contacto (Wiley, 2011).

²⁸ Pintor e botânico holandês do séc. XVII.



Fig. 41 – Lothar Baumgarten, *Fragmento Brazil* (1977).

- O trabalho reunido na exposição *Parallel Plot* (2010) e catálogo com o mesmo nome de Matt Saunders (Saunders, 2013), aposta na precariedade, rudeza e fantasmagoria nas imagens. Saunders é um artista nascido nos E.U.A., radicado na Alemanha. Levando aos limites a pintura e a fotografia, impondo uma sugestividade e um necessário completamento pelo espectador, Saunders segue uma forma que já lhe é familiar e que vem a desenvolver desde o início da sua carreira artística. Através do desenho, da pintura, de pequenos filmes e da fotografia, as imagens são trabalhadas: ora plasticizadas, ora tornadas precárias e pouco reconhecíveis. As imagens são habitualmente apartadas e reenquadradas a partir de filmes ou da televisão, propondo novas narrativas sobre os personagens e as suas histórias e, por um efeito de projeção, também as dos espectadores. Ao mesmo tempo, ele leva aos limites os meios usados para também veicular o processo de como as imagens são feitas, reiteradas e incorporadas nos materiais.

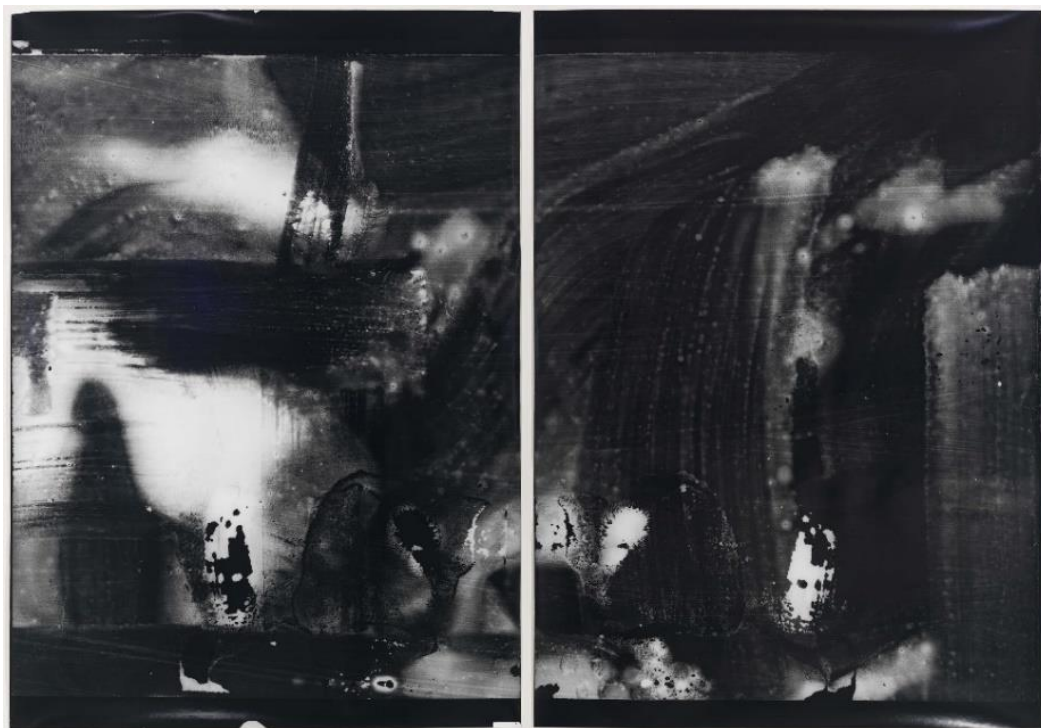


Fig. 42 – Matt Saunders, *Zeichentusche* (2010). Díptico.

Sempre investido num evidenciar do fazer e das materialidades usadas, o trabalho de Saunders revela as camadas da sequência da produção da obra, carregando em si uma processualidade que aproxima o espectador do trabalho do artista.



Fig. 43 – Matt Saunders, *Interview (Hertha Thiele 1975) #2* (2010).

Saunders carrega consigo o interesse contínuo de pintar, explorando novas técnicas e manipulações do meio. Fotograficamente, Saunders usa habitualmente uma derivação da técnica de fotograma, um processo bastante conhecido. Neste processo de criação de imagens experimental e baseado numa temporalidade, ele faz atravessar luz através de tecido pintado, criando assim a exposição ao papel fotográfico de uma forma velada (Goodman, 2018).



Fig. 44 – Matt Saunders, *Last Photo #2* (2010).

- O trabalho fotográfico de toda a vida de Miroslav Tichý talvez represente tudo aquilo que se possa dizer acerca de um fotográfico *Brut* e talvez condense e comprove a sua exequibilidade. Sempre com uma precariedade e rudeza nas imagens como uma sua segunda natureza, Tichý adensa o seu trabalho dentro de uma prática *Brut* também com todo o *ensemble* à volta destas imagens: os aparelhos fotográficos são aproveitados ou construídos por ele, tendo um caráter coincidente com as imagens, artesanais, imperfeitas e pouco consistentes; a natureza das suas imagens, completamente focadas no corpo feminino; a sua atitude marginal em relação à prática artística, pese embora sua formação em pintura (Dubreuil, 2017: p. 96).

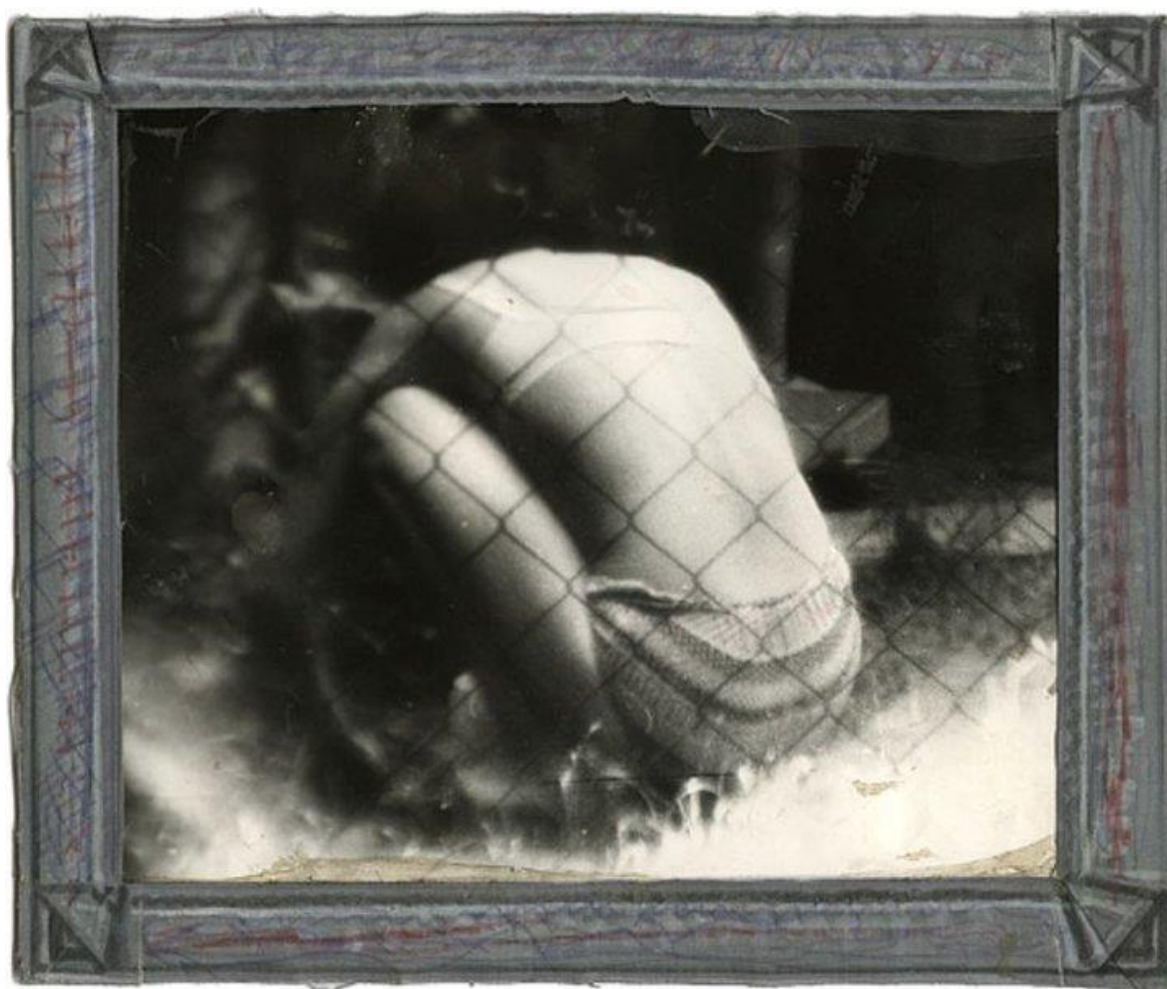


Fig. 45 – Miroslav Tichý, Sem título.

Apesar desta formação em pintura pela Academia de Belas Artes de Praga em 1948, a partir dos anos 50 do séc. XX, a fotografia torna-se a sua linguagem, construindo as suas câmeras a partir de materiais recuperados, tubos de cartão, latas, vidro polido com pasta dos dentes e cinza de cigarro. Durante trinta anos, em isolamento, tira dezenas de fotografias das mulheres de

Kyjev com uma de suas bizarras e improváveis câmeras em volta do pescoço que ninguém imaginaria que pudessem funcionar. Revela as fotografias obsessivamente, sempre o mais rapidamente possível, no seu jardim, à noite, numa velha banheira, retocando-as com um pincel e adornando-as com molduras de cartão decorado (Surlapierre, 2017: p. 143).

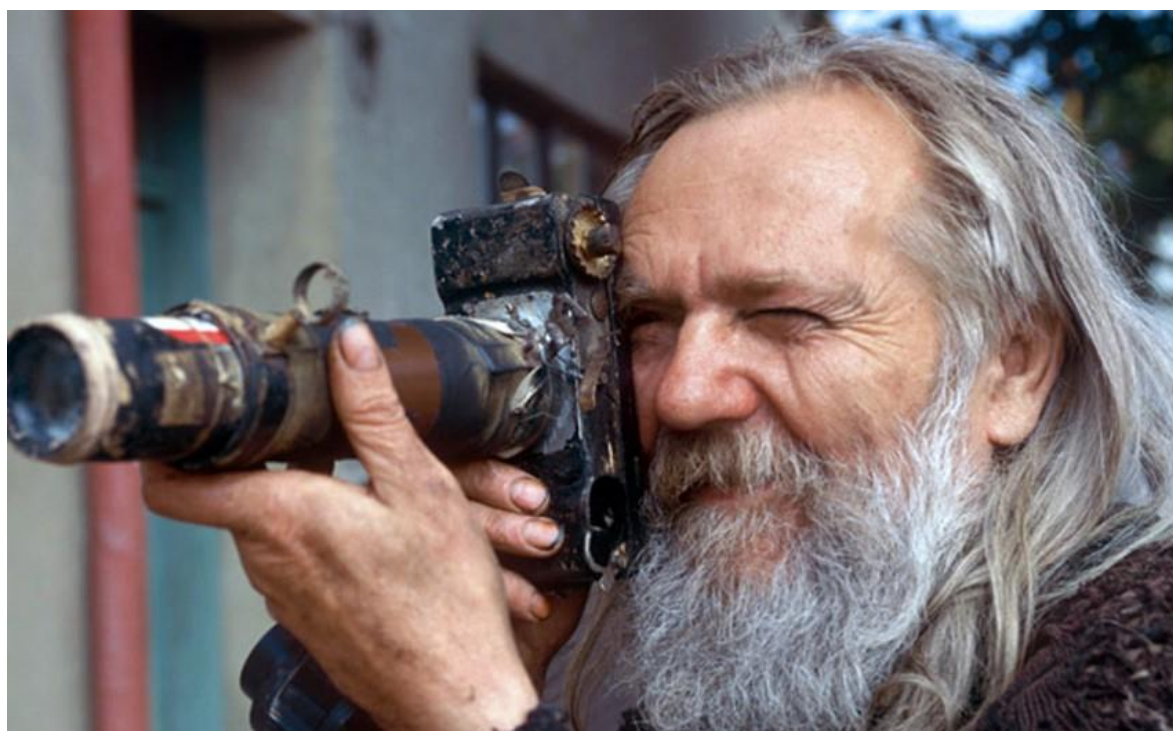


Fig. 46 – Miroslav Tichý com uma das suas câmeras. (fotografia de Roman Buxbaum)

As suas fotografias surgem, como que por acaso, graças ao psiquiatra Roman Buxbaum, originário da mesma pequena aldeia na Morávia, na República Checa. Numa tarde, no final dos anos 80, Tichy abriu um armário de sua pequena casa de abrigo. Centenas de fotografias, sujas e esquecidas, muitas com um *passepertout* desenhado à mão. Toda uma coleção de fotografias únicas, muitas vezes usadas para acender o fogo durante o inverno ou para tapar um buraco na sua cabana, nunca mostradas a ninguém. Uma atividade incessante, com uma obsessão indispensável: um abundante número de disparos por dia durante um número de anos. Estas pequenas obras passaram das mãos de Tichy para Buxbaum que depois acabaram sob o olhar de Harald Szeeman, que as exibiu pela primeira vez em 2004, por ocasião da Bienal de Sevilha (Costa, 2010).



Fig. 47 – Miroslav Tichý, Sem título.

Tichý passa mais de dez anos entre hospitais psiquiátricos e a prisão, fruto da sua vontade de dar um corpo à sua obsessão. Nunca esteve nas suas exposições nem mesmo a do Centre Pompidou, que em 2008 comemorou a sua passagem de artista marginal para o lote de artistas contemporâneos (Lenot, 2009: p. 2).

-Wols foi o pseudônimo usado por Alfred Otto Wolfgang Schulze (1913-51). Nasce no seio de uma família privilegiada e recebe uma formação de qualidade. Desde a sua infância em Dresden, Wols mostrou talento excepcional para música e para as artes e com a idade de sete anos começou a ter aulas de violino e aprendeu a pintar. Candidatou-se à *Bauhaus*, na altura na sua fase final em Berlim, Moholy-Nagy aconselha-o a não se inscrever e a rumar a Paris. Em Paris revela-se como fotógrafo, mas com exceção do trabalho como fotógrafo oficial da Feira Mundial de 1937, ganha sempre um parco salário. Numa época em que a Alemanha estava sob o domínio dos nazis, Wols torna-se indesejado na Alemanha e suspeito de ser aliado do inimigo na França. Encarcerado em vários campos de internamento franceses, desenvolve, neste processo de condição incerta e bastante difícil de suportar, um alcoolismo que lhe afeta a já debilitada saúde. O trabalho de Wols, vem a revelar toda esta precariedade da sua vida adulta, a cada desenho, gravura, ou fotografia, numa tentativa subconsciente de comunicar o trauma de sua vida pessoal (Goodman, 2018).



Fig. 48 – Wols, *Still-life with garlick* (1937).

Levando em conta as contingências que ajudaram moldá-lo em momentos distintos, e suas preocupações permanentes e sensibilidades, o trabalho de Wols pode ser visto como um jogo contínuo entre abstração e figuração. Uma das características do seu trabalho é que a fotografia, do seu início de carreira, vem a ser recorrente na sua obra através de um processo de referenciação da sua obra plástica.

Muitas das pinturas de Wols inspiraram-se de facto em fotografias de micro e macroestruturas biológicas, bem como, por exemplo, em fotografias telescópicas de nebulosas. As suas próprias fotografias de cadáveres de animais, que haviam já inspirado numerosos desenhos fantásticos, entraram também na sua obra a óleo (Ruhrberg, 2005: p. 252).

Em certo sentido, e permitindo os diferentes procedimentos técnicos, a figuratividade crua das suas fotografias, inspiradas nos surrealistas, é usado como imaginário aos seus desenhos e pinturas *Tachistes*.

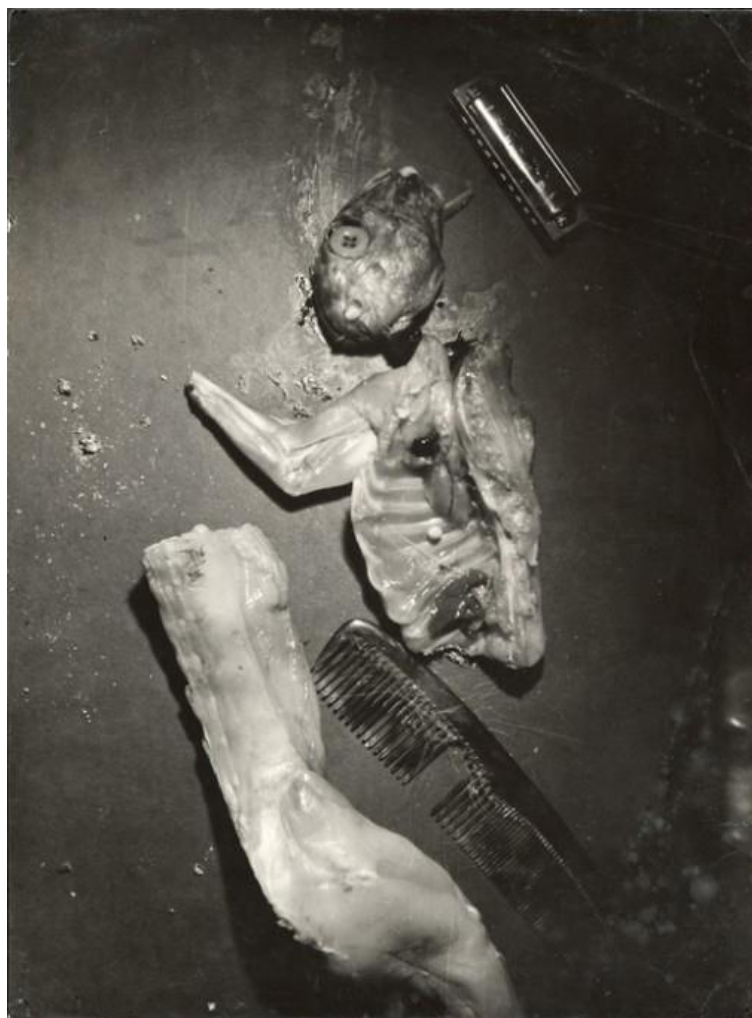


Fig. 49 – Wols, *Rabbit with comb and harmonica* (1937).

Wols é um dos fundadores do *Tachisme* e da *Art Informel*, essencialmente pela sua produção na pintura e no desenho, mas a sua obra fotográfica surge num período com maiores referências de Max Ernst e Tristan Tzara estando sempre a par das propostas surrealistas. A fotografia, que produz até à segunda grande guerra, tem a afinidade ao que os surrealistas propunham para o fotográfico, uma *écriture automatique*, que seria um vislumbre direto para o subconsciente (Ruhrberg, 2005: p. 250). Pese o facto de a sua obra fotográfica não ser particularmente extensa, dadas as contingências da sua situação financeira e social e de ter perdido a câmara durante os períodos de internamento, Wols produz um corpo de trabalho consistente e característico. Enfraquecido pelo álcool e pelos tremores da abstinência, Wols, morre de uma intoxicação alimentar em 1951.

Para além do que foi tratado nesta revisão do estado da arte e no que anteriormente tinha sido referido em relação à *Art Brut*, há traços da obra que aqui se apresenta, que têm características com relações ao que já foi produzido e que podem também ajudar num centramento.

O processo e o protocolo etnográfico mais contemporâneo, em “observação participante” (Caria, 2002: p. 12-13) enquanto manancial e sistema para a produção artística vai inevitavelmente criar ligação da obra com o cunho de *Ethnographic Turn*, dos anos 90 do séc. XX (Foster, 1996: p. 171-203). Este vínculo é óbvio enquanto relação com a metodologia adotada, nos variados domínios da consecução deste trabalho, mas afasta-se profundamente no sentido do protocolo etnográfico original. A ideia de uma presença fronteiriça entre fora e dentro e conceitos como “imparcialidade explicativa” e a suposta permanência durante um período prolongado no terreno, numa vivência descrita em diário de campo (Caria, 2002: p. 12) não foram possíveis nem desejáveis para o avanço do trabalho. O carácter anual do ritual faz com que as fronteiras do dentro e fora fossem menos definidas e a permanência prolongada no terreno revela-se pouco útil, no entanto, e para contrabalançar, a repetição a cada ano da imagem da figura do artista revela-se útil numa não tão óbvia produção de estranhamento²⁹. Houve reconhecimento e por tal, uma facilitação e menos um atrito. Há, ainda assim um *plongé dans*³⁰ (Jonhstone, 2008: p. 20), *dans le vrai*³¹ (Foster, 1996: p. 177), ainda que o *vrai*, seja um ritual de uma morte figurada e simbólica e o *plonge* seja uma vez por ano, desde 2010. Este processo,

²⁹ Característica referente a um elemento reconhecível, mas exterior à comunidade.

³⁰ Do francês mergulhar

³¹ Do francês dentro do verdadeiro/real

aparte da linhagem algo quebrada do protocolo etnográfico, revelou-se particularmente eficaz e o envolvimento mais que suficiente para criar uma empatia que promoveu a facilitação e uma menor interferência. Adicionalmente, houve uma ideia de compromisso que podemos reportar a um modelo teórico antropológico: a implosão de uma visão geral reconstituída e mediada socioculturalmente (Ramsden *apud* Kosuth, 1975: p. 182). O que reporta também à metodologia: prática reflexiva usada continuamente para a produção, em processo, do emolduramento teórico e da produção artística, em duplo, que aqui se apresenta.

Tentando identificar os pontos cardeais desde o manancial do ritual até à obra, esta, afasta-se de quaisquer referências figurativas imediatas, nela própria, de eventual reconhecimento da Aldeia do Touro e aos participantes do *Ritual do Rico Irmão*. O caráter de descritividade ou da atrás citada de “imparcialidade explicativa” que promoveria, sem dúvida, uma aproximação fotográfica documental e eventualmente uma arqueologia do visível, não está presente. Uma fluência cultural (Kosuth, 1975: p. 183), que poderia trazer ao conhecedor ou autóctone, uma maior proximidade e um maior reconhecimento não são um formato para tornar a obra elitista ou segregadora, a obra foi produzida para o espectador em geral.

A obra está fundeada etnograficamente, mas propõe o artístico como um condensado de representação sem figuratividade descritiva. O investimento seguiu no sentido de uma proposta com abertura mais sensitiva e menos científica-social, mais chegada ao espectador, apontando a um *plonge* na obra ela própria, num misto de representação-reconstituição do cortejo do ritual do *Enterro do Rico Irmão* com uma participação ativa na obra, em participação, em relação, por parte do espectador.

Conectivamente, a obra, no seu sentido referencial, não deixa de se reportar a um, - já aqui trabalhado e descrito -, universo aquiliniano onde o animismo conferido aos animais serranos e inevitavelmente à paisagem fustigada da Nave não deixa de conferir sentido no que aqui apresentamos. Este universo aquiliniano em que a natureza se reveste de caráter de envolvimento total ao que se presta a desenrolar nas paisagens serranas, faz com que ela surja também nos referidos interstícios, em bestas e benfazejos vários. Do breu da noite serrana surgem sempre monstros e figuras, sempre amplificadas nas histórias da tradição oral, tendo Aquilino sido mestre nestas recolhas e criações em personificações e animismos. Na obra, haverá um sentido unificador, uma espécie de onnipresença, quer para o lado do absolutamente palpável, quer também para as sugestões de forma, fantasmas, demónios, entidades sempre de fraca densidade corpórea.

Estas características animistas e de uma encenação dos elementos da natureza verificam-se em concentrado no dia de Carnaval e em toda a sua simbologia, mais antiga ou mais contemporânea. A máscara, o disfarce, o cortejo, o caráter ambíguo, o sim e não, o apolíneo e o dionisíaco, a morte e a vida, o jogo de forma, a sugestão, o caráter ébrio, sempre em vínculo com o Carnaval, de agora ou de outrora apresentam-se aqui em potência, em sugestão. O sujeito mascarado é sempre um outro, é sempre um *eu-enquanto-outro*, numa produção de um ser genérico, uma entidade que não é reconhecível e, por tal, parte de uma categoria dos que não revelam a sua identidade.

5 O Projeto Artístico

5.1 O Encontro

O dealbar do projeto artístico que aqui se materializa e apresenta, data do Carnaval de 2010. O nome e fama do *Enterro do Rico Irmão*, enquanto um Carnaval ainda com pé num Entrudo tradicional, tinham-se tornado reconhecidos nas redondezas da Aldeia do Touro enquanto um farol da tradição e como objeto envolto em caráter extraordinário. O enfado generalizado do dia de Carnaval, aliado aos referidos fenómenos de abasileiramento das redondezas tinham feito com que a Aldeia do Touro se tivesse tornado atraente, até porque as descrições que dele nos chegavam, bastaram para a curta viagem. A participação neste ritual não se presta à indiferença, especialmente na presença do que aqui foi sendo estudado e descrito: o sacrifício pela morte, selado a fogo, o pesar e o riso como as duas faces da moeda da catarse, a ebriedade, a comunidade, a rudeza da dramaturgia e da performance bruta. O espectador participante é transportado neste condensado de gritos, fogo, caos, libertação. A pulsão do fotográfico é inevitável e nesse ano surgem já algumas imagens ainda que produzidas a custo. O asoberbamento é inevitável: na presença do fogo e o perigo que dele advém, na rudeza dos intervenientes e do que é o ritual, mas também no abraço da comunidade, num fazer participar envolvente de todos os presentes. Este ambiente faz com que depressa nos consigamos esquecer de produzir imagens, ou até: será que faz sentido fotografar?

A reflexão acerca do ritual enquanto fenómeno visual foi também uma inevitabilidade. O regresso a cada subsequente Carnaval e a contínua experimentação com as imagens fotografadas e, nos anos mais recentes, vídeo-grafadas, introduzindo o movimento, é parte indissociável deste processo. Fruto desta reflexão foi, é e será, tentar encontrar um caminho para as eventuais imagens a produzir e editar, com que sentido, com que propósito. A tipologia da produção artística proposta, considerada a possível, será, portanto, onde se insere a proposta aqui apresentada: uma produção artística “de dentro” enquanto participante, enquanto “irmão”, comum, metodologicamente suportada no que poderá ser chamado de observação-produção-artística-participação, baseada no processo de investigação etnográfico, mas com a intencionalidade artística aqui apresentada como foco. Logo desde o início deste processo, nunca se pretendeu produzir um documento visual com rasgos de objetividade, que produza crença, dentro do género fotográfico documental que narra, conta, relata, descreve. Para tal, cedo foram delineados alguns dos elementos que, enquanto experiência visual, chegam com maior potência: a morte, o fogo, a catarse.

Não se pode deixar de confessar desde já que, o vídeo, embora tivesse sido por vários anos experimentado e trabalhado com intuito de ser de alguma forma incluído na obra, não o foi, porém. O seu caráter ontológico de temporalidade e descritividade, e o contínuo resvalar para esse campo da produção que foi sendo feita com a imagem em movimento, foi sempre negando a possibilidade de ser parte integrante da obra. No ano de 2017, convocou-se uma equipa com prática televisiva e cinematográfica, com três câmeras, que produziram uma série de imagens do ritual. As imagens continuaram a ter um caráter muito descritivo e a possibilidade de integração na obra foi de novo negada. No entanto, foi objeto de análise e de trabalho, sempre que houve necessidade de revisão do ritual em formato imagem movimento.

Apontando a um entendimento metodológico acerca de como se investiga e produz, apresentam-se aqui alguns itens que são um mapa geral de procedimentos para a construção do projeto artístico e também para a elaboração desta memória descritiva, sempre com o diálogo contínuo de todos os momentos:

- Em contextualização geográfica, antropológica, social, teórica, artística produzindo reflexão e imaginário para o processo de criação artística;

- Na contextualização artística;

- Na produção artística, na produção fotográfica no dia de Carnaval e em contínuas sessões de laboratório / atelier, ampliando e reduzindo, sequenciando, reenquadrando, editando, sobrepondo uma e outra imagem;

- Em retorno do artístico ao teórico, ao etnográfico, ao geográfico, ao sociológico para consolidação, para acerto ou para novo asseveramento através das imagens ou em vislumbre de visita ou vivência em estadia;

- Na ciclicidade destes momentos, também imposta pela festividade fotografada, numa contínua prática reflexiva.

Esta ligação íntima entre prática e reflexão, entre toda a contextualização e conceptualização do projeto artístico foi também objeto de reflexão, também para melhor propor um modelo que se pudesse revelar eficaz. Henri Lefebvre propõe-nos o seguinte acerca da prática e da sua ligação ao pensamento conceptual “O pensamento conceptual explora caminhos, arrisca trilhos. Pode anteceder a prática, mas não se pode separar dela. (...) A teoria abre a estrada, limpa um novo caminho; a prática toma-o, *produz* a estrada e o espaço. (Lefebvre, 2009: p. 287-288). Esta inseparabilidade da prática e da reflexão foi efetiva e cíclica, promovendo o contínuo retorno

a uma e à outra, inevitavelmente e muitas vezes de uma forma já não totalmente consciente, num automatismo de processo de trabalho.

5.2 Tecnicamente

As câmeras usadas foram sempre as mais pequenas e menos presentes e visíveis possível, câmeras compactas em 35mm ou em médio formato que, pese embora o ritual seja sempre muito ruidoso e flamejante, anunciassem o menos possível o fotógrafo e o fotografar. A tomada de vista em câmara digital foi recusada, não havia, à altura do encetar de todo o processo, nenhuma câmara que satisfizesse os requisitos das qualidades propostas. Também a rapidez e facilidade de manuseio que nos pareceram sempre em menor grau no digital escusaram o seu uso. A presença do grão e da sua aleatoriedade foi também uma forma desejada e que o processo de tomada de vista digital tende a negar. A iluminação por luz de flash foi recusada à partida, também pelas razões que acima se descreveram: propôs-se uma ausência de notoriedade. A vontade duma, já referida, produção de dentro, enquanto participante, enquanto comum e não como turista *voyeur* motivaram estas decisões. Ainda assim, a rendição do que ia sendo ritualizado era de elevada importância, pese embora o arrastamento³² proposto e, por tal, uma falta de objetividade geral por todas as imagens produzidas. Houve vontade de que o delinear de cada imagem no celuloide fosse feita da forma mais clara e nítida possível. Esta decisão levou a que a escolha das câmeras fosse sempre dentro de uma gama que contemplasse desenhos óticos com reconhecidas e testadas características de nitidez e capacidade de produção de detalhe no negativo preto e branco (Hicks & Schultz, 2005: p. 44-53). Foram experimentadas algumas distâncias focais, sempre dentro da grande angularidade e que proporcionaram as necessárias profundidades de campo para conseguir uma focagem genérica aceitável e também uma angularidade na imagem passível de um reenquadramento posterior. Dadas as condicionantes de luz e dos visores algo deficientes das câmeras usadas nas condições de luz apresentadas, o reenquadramento seria imperativo. Foram experimentadas várias câmeras que à partida encaixariam nos pressupostos requeridos: Minox GT, Yashica t4, Contax T2, Olympus XA, Olympus XA2 e Olympus Mju II, a escolha acabou por recair essencialmente na última pela rapidez de funcionamento, avanço automático de filme e qualidade ótica geral, pese embora haja imagens também fotografadas com a Olympus XA. Em médio formato experimentaram-se também algumas câmeras, Mamiya 645 Pro TI, Fuji GA645i, mas câmara mais usada foi a Hasselblad 903 SWC, pela angularidade da sua objetiva fixa, pela

³² Técnica fotográfica referente a uma exposição longa que tende a representar o movimento arrastado.

qualidade ótica e pelo caráter mais compacto e discreto, comparadas com as demais (Freeman, 1986: *passim*).

Todo o projeto é fotografado em filme preto e branco de tecnologia tradicional. Apenas no primeiro ano, ainda por falta de uma maior preparação, foi usado filme negativo em cor. As características já descritas das câmeras usadas coincidem com as que usam filme e a presença da sintaxe visual: grão, especialmente na tecnologia preto e branco, fazem com que coincidam com o almejado para a proposta. A vontade da precariedade nas imagens a produzir, pelas razões já afirmadas atrás, ditam também a escolha. O processo de pós-produção é híbrido: são processados os negativos e feitas provas por contacto para a edição em tecnologia tradicional e posteriormente são digitalizados os negativos para que o tratamento digital seja feito em computador para posterior impressão via tecnologia jato de tinta em papel mate de algodão. À luz da tecnologia digital contemporânea, o processo envolve-se de maior complexidade, mas permite afinar mais precisamente o desejado para o projeto.

Parte-se sempre de um negativo em preto e branco de tecnologia um pouco arcaica, granuloso para a sua fotossensibilidade, habitualmente ISO 100. Houve algum experimentalismo em relação aos filmes usados, mas apontou-se sempre a uma consistência em termos tecnológicos. Foram usados filmes de várias marcas e modelos, dos que se encontram disponíveis no mercado, sempre apontando a uma baixa fotossensibilidade, coincidente com o desejável para a referida técnica de longa exposição. A eleição do uso do grão visível enquanto parte essencial das imagens levou a que a escolha se cingisse a filmes com a mencionada tecnologia mais arcaica, evitando os de grão tabular, grão “sigma”, “core-shell” (Anchell & Troop, 1998: p. 14) ou geralmente com características de “grão fino”³³. O uso de vários tipos de filme parte do desejo de, ainda que com uma manutenção do grão e por tal de alguma consistência, as imagens fossem também diversas, já que cada filme se presta a render o grão e a tonalidade de formas um pouco diferentes. O filme em cor usado no primeiro ano em que se presencia o *Enterro do Rico Irmão*, foi um filme vulgar de ISO baixo que durante a fase do processamento, C41 em Jobo CPP-2, se estendeu o tempo de revelação, na tentativa de conseguir maior contraste e grão. Embora ainda numa fase embrionária de todo este processo, a cor não interessou logo à partida, para a produção de impressões, e a estrutura do grão do filme em cor revelou-se sempre exageradamente esbatida, pela forma estrutural, mais nuvem, que grão³⁴.

³³ Tendencialmente produz imagens com um recorte mais fino e detalhado.

³⁴ O grão é essencialmente uma característica das emulsões que contêm prata, não é o caso dos filmes em cor após o seu processamento.

Para processamento da película propôs-se um revelador bastante tradicional de características não solventes, que tende a enfatizar ligeiramente o grão, ao mesmo tempo que o torna particularmente bem delineado visualmente, o Rodinal, originalmente formulado pela Agfa em 1881 (Anchell & Troop, 1998: p. 58). Numa intencional e desejada processualidade, o revelador foi formulado a partir de química avulso segundo a fórmula publicada (Anchell, 2008: p. 223) e previamente testada. Houve, nesta formulação, uma redução em 20% do conteúdo do solvente da prata³⁵ no sentido de reduzir ainda mais as características de solvência do grão originais e promover o delinear deste na revelação.

Para a digitalização usa-se o método de re-fotografar cada fotograma em câmera digital Nikon D850 de alta resolução através de uma objetiva de reprodução Schneider Apo-Componon HM 40mm em coluna de reprodução e caixa de luz calibrada através de múltiplas tomadas de vista. Para o tratamento digital apenas se propõe a normalização dos tons e uma limpeza sumária do pó. O reenquadramento e redimensionamento para impressão serão elementos antevistos na prova por contacto, sempre com algumas retificações e acertos.

Para a fase da impressão foram testados vários tipos de equipamentos e papéis. Desde a impressão tradicional em papel baritado (Fiber Based) e resina (Resin Coated) em várias superfícies contrastes e marcas, até à foto-impressão Durst Lambda e várias superfícies de papel da marca Fuji, a escolha recaiu na impressão conhecida como jato de tinta em papel de algodão mate, especificamente: a impressora Epson Surecolor SC-P7000 com tintas Ultrachrome HDX e papel Hannemulle Photo Rag Bright White. Esta tipologia de impressão combinada com o papel descrito revelou-se distinta das demais na capacidade de traduzir de uma forma mais óbvia e visível a mancha-grão estrutural das imagens, preponderante para a sua clarividência. Houve ainda motivos secundários, não menos importantes, que se foram revelando a cada teste de impressão: a capacidade de produção de um contraste incrementado entre o negro absoluto possível e o branco do papel, no sentido de enfatizar o micro-contraste na figura do grão; a elevada flexibilidade dos formatos, proporções e gramagens de papel possíveis para impressão; a garantia na longevidade e também a estabilidade dimensional e estrutural do aparelho mais duro do papel escolhido, ditaram a escolha (Soler, 2006: 231-247).

Para a produção dos *slides* foi usada uma câmera reflexa motorizada Nikon F3HP equipada com uma objetiva de reprodução Schneider Makro-Symmar 80mm criando uma sequência intervalada na tomada de vista apontando a imagens do tremeluzir e crepitar do fogo. Foi também

³⁵ No particular, o metabissulfito de potássio (Anchell, 2008: p. 223).

usada uma câmera de médio formato 6x6 motorizada, Hasselblad 553 ELX equipada com uma objetiva de reprodução Carl Zeiss Makro-Planar 120mm com o mesmo intuito. As objetivas de reprodução, também chamadas objetivas macro, são reconhecidas pela sua capacidade maximizar o detalhe do original (Hicks & Shultz, 1994: 126-129). Foi usado um filme de grão fino e elevada saturação para produção de *slides*, o Fuji Chrome Velvia 50, com o intuito de mais aproximadamente veicular a percepção e calor cromático do fogo. Para o processamento foram usados kits E6 Tetenal de três banhos com a adição de 2 gramas por litro de CD-3³⁶(Anchell, 1998: p. 66) no segundo banho para intensificar a saturação cromática. O processador foi o Jobo CPP-2 com o fito de maximizar a flexibilidade sobre o processamento, mas apontando a uma manutenção da temperatura e da agitação, promovendo a consistência nos resultados.

Para a projeção dos *slides* são usados quatro projetores Kodak Ektapro 5000/9000 Carousel e um projetor Rolleivision 66 AV. Estarão sobrelevados do chão 50cm, em plintos cuboides de cor branca, para evitar um excessivo efeito de convergência de linhas. Todos os anteriores equipamentos têm: elevada robustez e fiabilidade, capacidade de projeção em contínuo e temporizadamente, elevada potência luminosa e uma duração de lâmpada elevada (cerca de 300h); a adicionar, possuem módulo de lâmpada dupla com acionamento automático, para evitar a inviabilização da projeção por lâmpada fundida permitindo uma manutenção nula durante todo o período de exposição.

Todo o delinear técnico do projeto não surge de um momento para o outro, desde 2010 até 2019, houve uma contínua experimentação que entra também dentro da metodologia adotada para o projeto: uma prática reflexiva, que conduziu, através de várias experimentações mais ou menos causais, ao longo dos anos, ao que atrás se descreve e estabeleceu. Foram percebidos, durante os anos de produção, que algumas limitações, dentro do que se propõe tecnicamente, incrementam possibilidades à partida desconhecidas:

-As características referidas das câmeras e especialmente dos visores dos modelos escolhidos possibilitam um afastamento do visor, de um fascismo do olho³⁷ enquanto vórtice do enquadramento e da composição numa maior aproximação ao ritual. Há uma menor presença do fotógrafo exterior ao ritual e também uma experimentação em pontos de tomada de vista longe do nível dos olhos, abrindo a possibilidade a um incremento no ecletismo do manancial de

³⁶ Kodak Color Developer 3 ou 4-(N-ethyl-N-2-methanesulphonylaminoethyl)-2methyl-phenylenediamine sesquisulfate monohydrate

³⁷ Termo que aponta à concentração de toda uma tradição de “visão” na fotografia, desde Cartier-Bresson (Cartier-Bresson & Sand: *passim*) e o seu momento decisivo e enquadramento total, até Gerard Castello-Lopes, que já em 2004 advoga a mesma proposta e organização (Castello-Lopes, 2004: *passim*).

imagens a editar. Esta quase ausência de organização formal fotográfica presta-se também ao surgimento de uma entidade que produz imagens: sem lugar, sem altura, também sem olhar, numa presença próxima de uma câmera subjetiva de todos os participantes, um “rico irmão” onnipresente e omnividente. O resultado é também uma aleatoriedade da tomada de vista e da sua composição e enquadramento. Nesta vontade de tornar o produtor de imagens participante, surge talvez o oposto, um participante do ritual que fotografa e não: um fotógrafo vai fotografar o ritual;

-A tomada de vista em filme, a sua revelação e produção de provas por contacto para posterior digitalização, num processo a que chamamos de híbrido, permite: primeiro, um desfasamento temporal entre tomada de vista e visualização das imagens tomadas (habitualmente imediata) que afasta a imagem do seu referente real, permitindo uma reflexão mais demorada acerca da imagem: menos enquanto reprodução e mais enquanto representação; segundo, o tempo usado no manusear nos materiais nas diversas etapas de processamento, possibilita o vislumbre das imagens nas suas variadas fases: negativo, prova por contacto, em sequência, ligação ou confronto entre as imagens, abrindo caminho a mais possibilidades; terceiro, a digitalização e tratamento digital ampliam também o tempo passado com cada imagem, permitindo uma maior maturação no processo de edição e reenquadramento;

-O processo de reenquadramento, imperativo, dado o diferencial de proporção e orientação do retângulo 2x3 do formato 35mm ou do quadrado do 6x6 a assentar em retângulos verticais altos e estreitos, traz ao processo de edição uma dimensão nova. A edição não acontece no manancial de imagens, existe também a cada imagem, houve inclusive a possibilidade de várias imagens serem “retiradas” do mesmo negativo, especialmente no maior 6x6.

Para o vídeo que foi gravado foram usadas algumas câmeras, durante os anos de gravação, sempre muito compactas. O uso em modo automático foi a regra e o vídeo ia sendo feito em contínuo, também como forma de gravação de som, durante o ritual. No ano de 2017, convocou-se uma equipa com prática televisiva, com três câmeras de qualidade 4K, que produziram uma metragem eclética acerca do ritual.

5.3 As Imagens

Enquanto meio, o fotográfico foi sempre usado como peça principal para delinear o projeto visual e também intensificar o que se foi construindo, dentro do que visualmente foi percebido como maior potência no ritual. A vantagem do fotográfico poder condensar alguns

segundos numa imagem parada, na técnica que se chama de exposição longa, faz com que assomem a cada imagem frações temporais com movimento arrastado. O tremeluzir do fogo, com combustão, a ação do ritual, dos participantes, o próprio ato de fotografar envolto em fogo, fumo e cortejo fúnebre em clamor. As imagens aparecem-nos com o caráter do ritual, com movimento, sem caráter nítido: precárias, rudes, brutas, ébrias. A figuratividade clarividente, a verosimilhança e a objetividade, características do fotográfico, diluem-se, aposta-se na consonância com a toada ébria do ritual e na carência do caráter de reconhecimento. Estas características, ontológicas à imagem fotográfica, tendem a afinar o fotográfico pelas linhas da credibilidade, como afirma André Bazin, “sendo forçados a aceitar enquanto real a existência do objeto reproduzido, na verdade *re-presentado*, disposto diante de nós, no tempo e no espaço. A fotografia goza de alguma vantagem na virtude da sua transferência da realidade do objeto para a sua representação” (Bazin, 1984: p. 13-14). No entanto, o referido processo de diluição das características do fotográfico que se promove, é também uma evidência para Bazin, atendendo à contínua presença no fotográfico do jogo entre: facto e alucinação, tão caro à criatividade e à lógica surrealista (*idem*, 1984: p. 15-16). As imagens fotográficas que se apresentam, jogam neste interstício, de reconhecimento e diluição, de efeito mecânico e imaginação (*idem*, 1984: p. 15-16).

A ampliação de apenas partes dos negativos, fruto da técnica proposta e verificada nos reenquadramentos, permite que o grão não só seja sintaxe (Crawford, 1979: p. 75) mas também imagem. Acerca do seu trabalho *BLOW UP BLOW UP* diz Fontcuberta:

O paradoxo é que, excedido o limiar de reconhecimento ou inteligibilidade, a imagem não se torna hiper-realista, no sentido que continua a fornecer escalas de informação mais detalhada, torna-se antes abstrata e ambígua. O paradoxo é que ao superar exageradamente uma escala de representação discernível se perde toda a informação visual da cena inicial dando lugar à informação intrínseca do próprio suporte da película (o grão, os riscos, as formas inconexas de pretos e brancos). De alguma forma, com esse gesto minimalista alcança-se o grau zero da inscrição visual, que permite indagar na composição íntima das imagens, qual é o seu material básico, a sua metafísica? (Fontcuberta, 2010: p. 45).

Esta imagem, pese embora o cuidado técnico com o delinear da imagem ótica, permite o surgir de formas que não são óticas, são químicas, por tal, surge uma aleatoriedade formal dos elementos que compõem a imagem. Esta, é originária dos ajuntamentos dos grãos de prata (Anchell & Troop: 1998: p. 2), tornada visível e facilitada na sua digitalização e impressão. Uma imagem calotípica³⁸, primária, incompleta, poupada na retórica e assente numa estrutura que propõe associações: “um portal para negociar o imaginário” (Ollman, 2002: p. 100). O cérebro do

³⁸ A palavra tem origem no processo de William Henry Fox Talbot, o Calótipo, com raiz etimológica no grego *Kalos*, tem geralmente um aspeto bastante granuloso na reprodução pela sua base ser em papel.

espectador participante, lato, completa formas e junta pontos, projeta-se na superfície impressão, nas “formas inconexas” (*idem*, 2002: p. 100) que povoam todo o trabalho. Neste processo percebemos consistências com o que nos diz Rudolph Arnheim, “a configuração de estímulos entra no processo perceptivo apenas no sentido de que desperta no cérebro um padrão específico de categorias sensoriais gerais” (Arnheim, 1980: p. 38). Um efeito de correlação entre os padrões obtidos a partir dos estímulos visuais e padrões já inculcados no aparelho perceptivo humano. Arnheim afirma que para além da experiência visual ter que ser inserida num contexto espaço-temporal, o sujeito “também recebe influência do que viu antes” (*idem*, 1980: p. 41) ainda que não de uma forma “automática e ubíqua, mas dependente do facto de uma relação ser ou não percebida entre elas” (*idem*, 1980: p. 41). Gombrich aponta também este efeito:

(...) o que chamamos de ‘leitura’ de uma imagem, talvez seja melhor descrito como um teste às suas potencialidades, experimentando o que encaixa. A ativação destes fantasmas tem sido frequentemente testada em muitas experiências da psicologia em que uma imagem é projetada num ecrã durante apenas um breve momento (Gombrich, 1977: p. 191).

Tenta-se produzir, portanto, um apelo ao espectador, que no vislumbre destas imagens ponha em marcha um processo perceptivo que desperte padrões consistentes com os da sua memória. Tal efeito será conseguido através das ligações a padrões mais reais ou mais imaginários do espectador, experimental e inevitavelmente condicionado pelo contexto espaço-temporal a que também se tenta remeter com toda a envolvimento da obra. Nesta ausência de reconhecimento imediato das formas ou das gentes propõe-se, em contiguidade com o ritual de sacrifício para a morte, o surgimento de um sujeito genérico, o “irmão”, o comum. Surge também a representação do fogo e da sua sugestão, um fogo que é forma para completamento, em *non finito*, mote para o espectador das imagens projetar padrões na obra e participar nela e eventualmente se rever no ritual. Como afirma Borriaud:

A forma da obra artística contemporânea espalha-se para fora dos seus limites materiais: é um elemento de ligação, um princípio de uma aglutinação dinâmica. A obra de arte é um ponto numa linha. (...) Ao observar as práticas artísticas contemporâneas, devemos falar de “formações” ao invés de “formas”. Ao contrário de um objeto, fechado nele próprio pela intervenção de estilo e assinatura, a arte contemporânea mostra que a forma só existe no encontro e na sua relação dinâmica desfrutada por uma proposição artística com outras formações, artísticas ou não. (Borriaud, 2002: p. 21)

Deleuze & Guattari falam-nos de um “bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e de afectos.” (Deleuze & Guattari, 1992: p. 144), negando uma existência de dependência com o seu modelo, espectador ou autor afirma a obra de arte enquanto um “ser de sensação, e nada mais: existe em si.” (*idem*, 1992: p. 145). Continua:

O artista cria blocos de perceptos e afectos, mas a única lei da criação é a de que o composto deve manter-se por si só. Que o artista o faça *manter-se de pé por si próprio* é o mais difícil. Para isso é preciso por vezes muita inverosimilhança geométrica, muita imperfeição física, muita anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas, mas estes sublimes erros acedem à necessidade da arte se são os meios interiores de a manter em pé (ou sentada, ou deitada). (*idem*, 1980: p. 41)

Esta potência de sensação contida na obra de arte é, na gestão da sua existência, condicionada pela imperfeição, pela anomalia, pela inverosimilhança e pelos erros, que são função do seu acesso. A incompletude, ainda que propondo um padrão, a inverosimilhança, mas com reconhecimento, a imperfeição e o erro, como forma, foram sempre promovidos, quer na metodologia de trabalho proposta, quer na edição e pós-produção das imagens fotográficas apresentadas.

O género documental, que faz valer as características de maior objetividade e similitude com o representado do fotográfico, talvez fosse a escolha mais óbvia para a representação fotográfica do ritual. Verifica-se isso na prática etnográfica normal, na produção de reportagens fotográficas documentais e nas imagens produzidas nesses contextos. No entanto, essa descritividade e todo o formato documental recusa-se. O processo de cristalização ou de “embalsamamento do tempo, salvando-o da sua própria corrupção” (Bazin, 1984: p. 14) que o género documental, dentro do fotográfico, apregoa e veicula, produzem um sentido díspar do pretendido. A criação de um objeto visual que possa construir um modelo para fossilizar o ritual, gerando um modelo ou norma, lugar de toda a tradição, impedindo todas as modificações sob o medo de não ser tradicional (Monteiro, 2012: p. 50) foi indesejado. Não houve intenções que neste processo se delineasse um modelo visual em folclore (*idem*, 2012: p. 50) de um ritual que, durante os anos que o acompanhamos se prestou à mutação e à adaptação aos tempos. Não há um desejo de que haja uma substituição do ritual através do fotográfico, num sentido de realidade enquanto forma e discurso, traduzindo e representando através de imagens realistas no que Hal Foster chama de *ilusionismo traumático* (Foster, 1996: p.136-138). Há uma recusa óbvia de “esteticização” ou “museificação” (Grundberg, 1999: p.166) em todo o processo, o nosso fito foi sempre uma ficção a partir da ficção, duma entidade ritualística, dum ser alteridade, de um fantasma, de uma presença não real nem fisicamente tangível, um irmão, morto e vivo ao mesmo tempo.

Um contínuo e demorado desafio, ao longo dos anos, e particularmente na fase que se aproximou da construção da exposição e da apresentação desta dissertação, foi a escolha de um corpo de trabalho manuseável, confrontável nele próprio, editável a partir do manancial de

imagens fotografadas desde 2010 a 2019 para serem as imagens do projeto. O trabalho passou por seleções cada vez mais contidas até se atingir um número aceitável, mas algo flexível, de 30 imagens, que fossem de encontro ao determinado para o projeto artístico e que também pudessem fazer parte de um eventual futuro catálogo e outras exposições.

A proposta visual, é realizada em formato instalação e contempla quatro projeções contínuas de *slides* em cor que correspondem a imagens de fogo que fazem também grande parte da luz que dá a ver a sala e a obra fotográfica impressa. A mistura luminosa entre o vermelho do fogo das “lumieiras” do ritual e o amarelado das luzes públicas da Aldeia do Touro, ainda de vapor de sódio, são a referência. A projeção escolhida: os *slides* tradicionais ao invés da agora mais habitual projeção via projetor de vídeo assenta em algumas razões: fineza do detalhe da projeção e por conseguinte, a ausência da estrutura base da imagem digital projetada com uma estrutura em matriz pixelizada; a saturação cromática e o contraste permitidos; a ausência de duplo bordo³⁹, comum nos vídeo-projetores; a falta de autonomia de um sistema computacional central, pelos necessários arranques e encerramentos; a presença de uma cadência ruidosa na passagem dos *slides*. Todas estas razões levaram à escolha dos *slides* ou diapositivos: que permitem a criação de uma ambiência de dominante cromática vermelho-fogo; têm a mínima estrutura em termos de ruído ou grão; a projeção tem suavidade e contiguidade tonal e não um *dot pitch*⁴⁰, ficando assim mais próxima do referente real que lhe dá origem; logisticamente o equipamento é fácil de ligar e desligar e não tem manutenção de monta; produz ainda o característico barulho de mudança dos *slides* que adiciona um ruído à instalação. As cinco fontes de ruído cadenciado, ainda que de forma desordenada, na mudança automática dos *slides* dos projetores, permitem de alguma forma criar um ritmo arritmico, caótico, que também informa o visitante, de uma mudança, ainda que não totalmente focada ou dirigida a um local da sala. Esta ausência de direção é também enfatizada na sequência cadenciada de imagens bastante aproximadas visualmente que se sobrepõem na projeção e que ora acumulam, ora aligeiram a luz sobre o material impresso, sobre a sala e sobre os visitantes.

Esta determinação tecnológica do barulho da mudança não pretende providenciar uma forma de experimentar a obra, pretende introduzir um ruído que também funciona como metáfora sonora para o cortejo fúnebre do ritual do rico irmão. Um som-ruído que metaforiza ora os passos do cortejo fúnebre sobre a calçada de granito ora o crepitar do fogo das “lumieiras” e que adiciona à instalação uma componente referencial espacial. A fonte do ruído é óbvia, não é

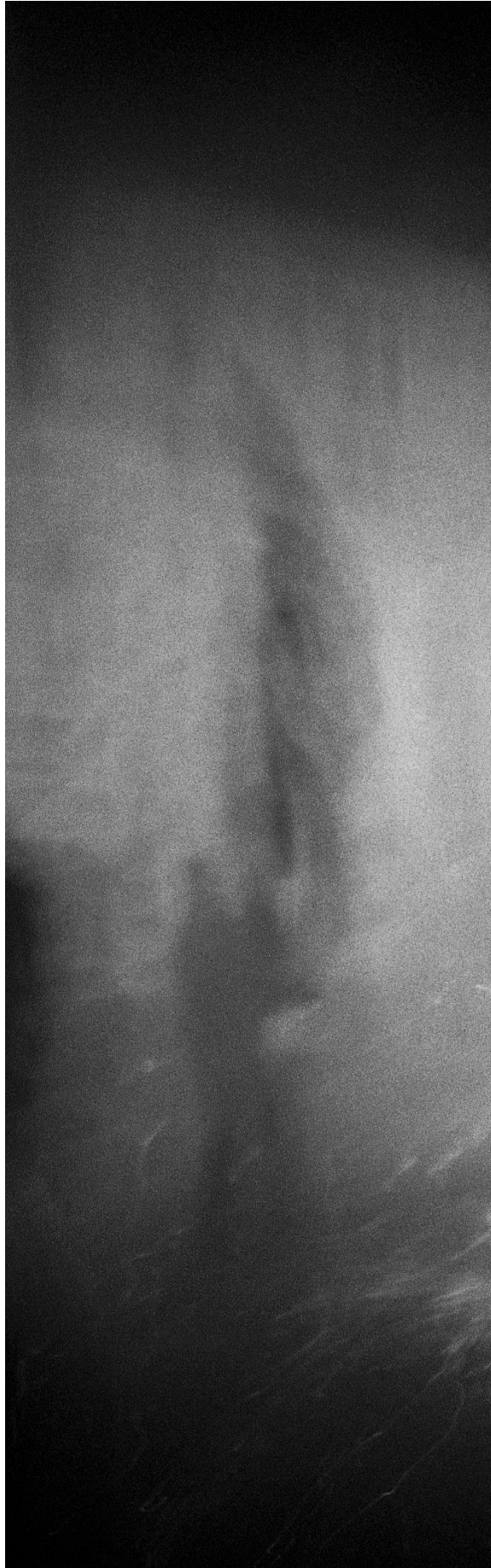
³⁹ É comum nos projetores de vídeo haver, para além imagem projetada um bordo ainda iluminado.

⁴⁰ Nome atribuído aos pontos que formam a imagem produzida pelo projetor vídeo, em linguagem computacional.

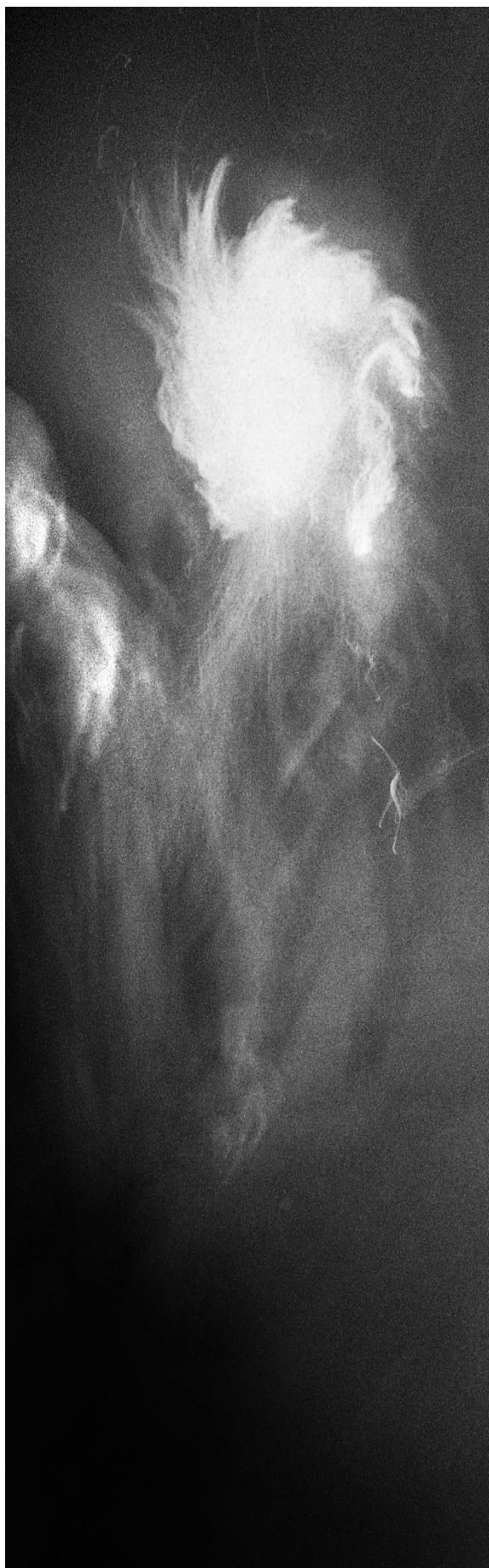
possível uma dissociação deste e da sua fonte, mas pela presença múltipla destas máquinas de projetar imagens e pelo seu funcionamento em *ex aequo*, não há uma concretização absoluta na origem do som. Haverá sim uma concretização aural do espaço, que adiciona à sua percepção visual, numa expansão das referências espaciais apontando à construção de um sítio, de uma gravidade local (Neuhaus, 1994: p. 124). As características do espaço expositivo, a ser descrita abaixo, deverá ser escolhida e/ou adaptada para que esta dimensão sonora não seja perdida. Há também neste ruído crepitante uma toada automática e repetitiva que aponta para a criação de um ritmo no espectador, até na visualização de imagens, num olhar menos prolongado e mais estroboscópico, apontando sempre mais ao vislumbre. Apontamos sempre a um olhar mais sensitivo e sugestivo do que a uma visão detalhada.

Pese embora a referenciação a cada ano de todas as imagens usadas, o pautar cronológico das imagens da instalação torna-se despiciendo: as imagens querem ter âncora num ritual que não tem tempo, ou será dum tempo do qual não há uma memória clara, apenas estes laivos, em formato ritualizado. Por tal, as imagens não têm título nem data, elas fazem parte de uma totalidade que se propõe representar o ritual e que carregam o nome desta dissertação.

Nas páginas seguintes apresentam-se as imagens na cadência de uma por folha, para uma melhor leitura, sem legenda nem data, pelas razões acima referidas.









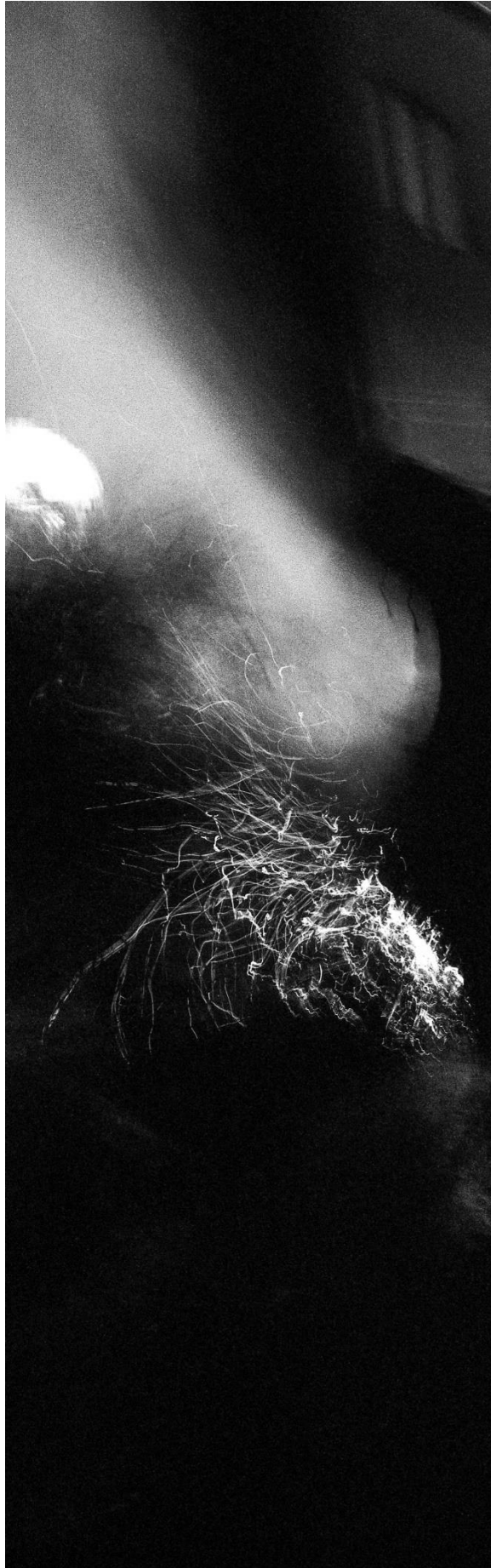










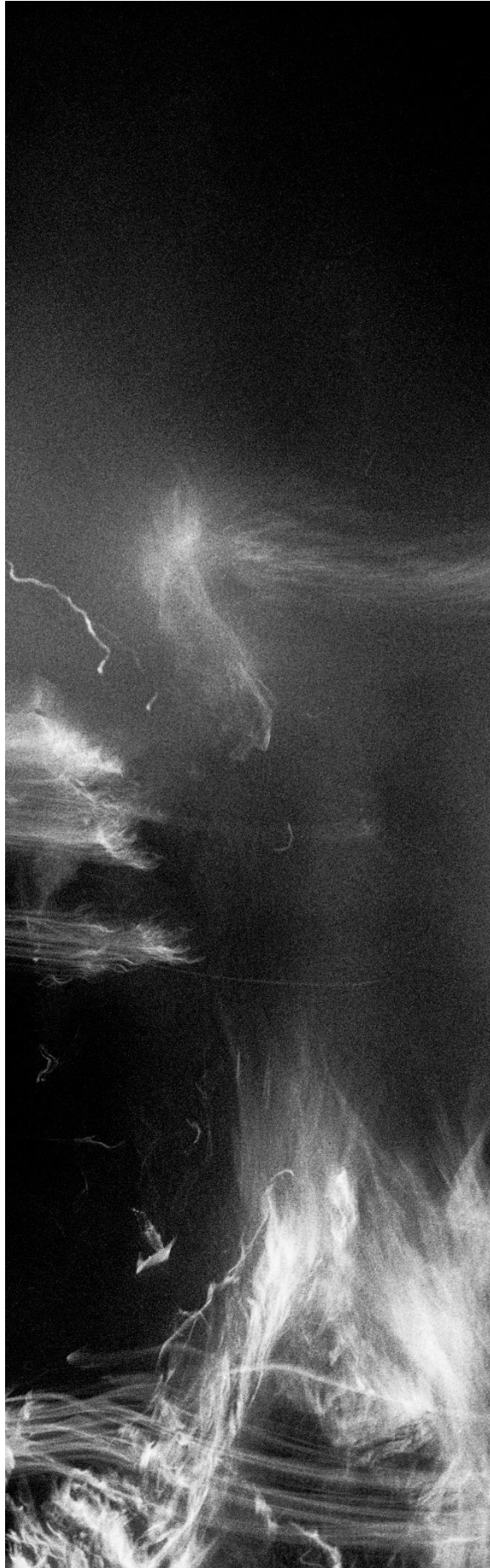


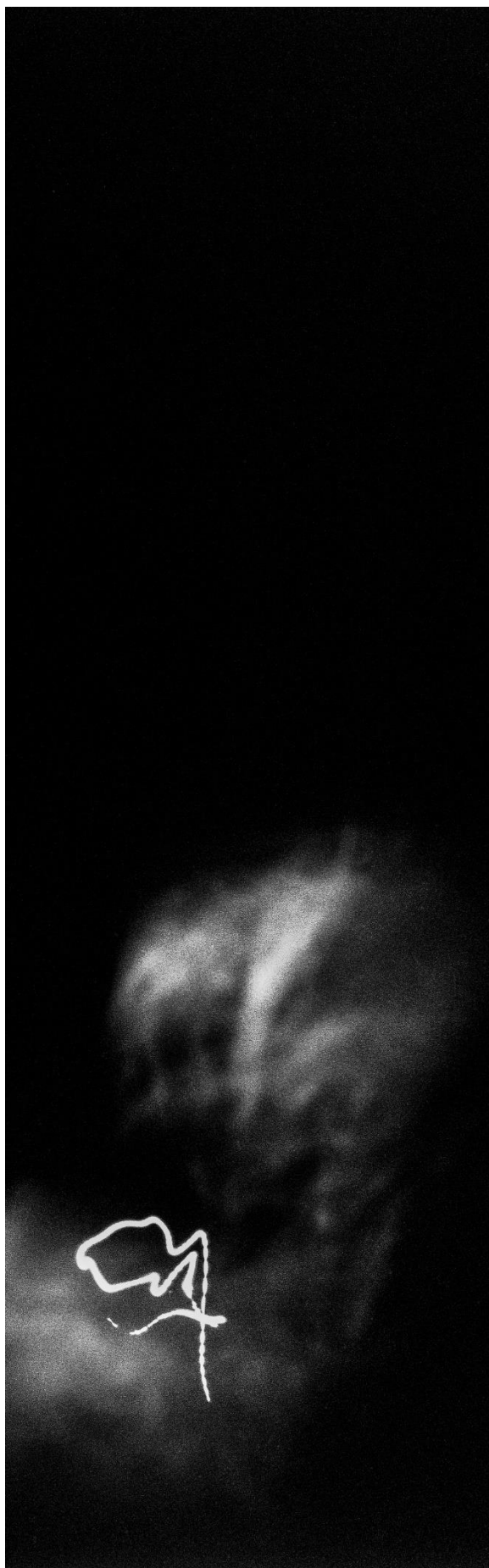




















5.4 A Exposição

O modo da obra se tornar visível será o formato exposição, em mostra durante a apresentação desta dissertação, foi originalmente pensada para uma sala do tipo *white cube* com as paredes de idênticas dimensões e uma área de 35 a 40 m², mas que tem flexibilidade e potencial para poder ser experimentada noutros espaços. O modelo é a instalação, uma exposição de um conjunto de peças que formam uma obra. A direção foi a de um maior caráter imersivo, que julgamos ser o que mais potenciaria a obra e uma abertura a um maior número de possibilidades na forma e na leitura. Esta imersão será mais sinónimo de presença na obra do que num mundo compósito realista, não se aponta a uma experiência imersiva em *new media* 3D. Uma eventual ideia de interatividade poderá estar baseada nos conceitos de participação e de relação provocada no espectador, dialogicamente, e não em propostas apostadas num multimédia asoberbante de escolha múltipla e algoritmos do *digital play*, do ciberespaço, numa *interpassividade* (Žižek, 1997: 161-206).

A ideia foi a de produzir uma exposição em que a obra tivesse uma *exhibithability*, *Ausstellbarkeit*, ou “possibilidades da sua exposição” (Benjamin, 2006: p. 217). Esta possibilidade está assente na flexibilidade dos meios propostos e também naquilo a que Benjamin designa por valor de culto e valor de exposição (*idem*, 2006: p. 216).

Na fotografia, o valor de exposição começa a suplantiar totalmente o valor de culto. Este, porém, não desaparece sem resistência. Possui uma última defesa, que é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato ocupa uma posição central nos começos da história da fotografia. É no culto da recordação de entes queridos distantes ou desaparecidos que o valor de culto do quadro encontra o seu último refúgio. É na expressão fugaz de um rosto humano nas fotografias antigas que a aura acena pela última vez. (idem, 2006: p. 218)

O trabalho sobre a obra e as suas características, de dificuldade no reconhecimento de formas, de precariedade, de não objetividade, permite questões controversas confrontadas com o que Benjamin afirma. Embora de natureza fotográfica, o trabalho não permite o acesso a um reconhecimento consistente com o acima referido retrato. A questão temporal da efemeridade foi também recusada *a priori*, todas as imagens apresentadas não têm um caráter de retrato reconhecível, para além de a duração das exposições serem sempre demasiado longas para haver um reconhecimento desse tipo. Poderá, no entanto, haver um lugar, na obra, para uma problematização entre o que Benjamin designa por valor de exposição e por valor de culto (Benjamin, 2006: p. 217). A questão da polaridade, delineada por Benjamin *a priori*, entre o valor de culto e o valor de exposição em relação à sua maior ou menor visibilidade (e possibilidade de visibilidade) e ocultação (e a possibilidade de ocultação), funcionam em par inverso. Este modelo

inicial, parece-nos talvez desajustado ao que hoje se observa no domínio da imagem. Num período da história em que a visibilidade é em formato híper diz-nos Byung-Chul Han:

A hipervisibilidade, a que falta toda a negatividade do oculto, do inacessível e do misterioso, é obscena. São também obscenos os fluxos lisos da hipercomunicação livre de toda a negatividade da *alteridade*. É obscena a coação de tudo entregar à comunicação e à visibilidade. É obsceno o expor pornográfico do corpo e da alma perante o olhar. (Han, 2014: p. 25)

Esta visibilidade em excesso de que fala Han é uma realidade na gestão social em redes digitais dos dias de hoje e impede a existência de um valor de culto, que apenas depende da sua existência e aumenta exponencialmente o valor de exposição, onde as coisas devem expor-se para ser, aliás, só quando são vistas é que têm valor. A última trincheira do valor de culto no fotográfico: o rosto humano, perdeu-se há já bastante tempo da fotografia, numa “época do Facebook e do Photoshop torna o “rosto humano” uma face que se dissolve por completo no seu valor de exposição” (*idem*, 2014: p. 22).

A proposta expositiva, com todos os seus elementos a funcionar, lida experimentalmente com esta questão: se por um lado se assume como um produto que pode ser visto, por outro presta-se a um sentido de completamento por parte do espectador presente para funcionar plenamente. Um jogo de dar a ver e de ocultação, uma negação da transparência. Não se procura o excesso com o formato da exposição proposta, antes um dar a ver, um inevitável produto, mas não de consumo, muito menos imediato, uma visibilidade, mas que permite inacessibilidades e mistério, opacidade.

As imagens, na medida em que, enquanto reproduções, representam uma realidade otimizada, destroem precisamente o valor icónico original da imagem. Tornam-se reféns do real. É por isso que, hoje, apesar do dilúvio das imagens – ou, precisamente, devido a ele –, somos iconoclastas. Tornadas consumíveis, as imagens destroem a semântica e a poética particulares da imagem, que é mais do que uma simples cópia do real. As imagens, quando passam a ser consumíveis, são também domesticadas. Esta *domesticação das imagens* faz com que a sua *loucura* desapareça. E priva-as, assim, da sua *verdade*. (Han, 2016: p. 39)

Não se pretende alavancar a obra em exposição neste dilúvio das imagens, especialmente a fotográfica, mas não deixamos de observar alguma antinomia entre o que é a produção e consumo da imagem contemporânea, inclusive dentro das tendências artísticas contemporâneas e da visibilidade da arte atual, e a proposta expositiva aqui apresentada.

Há também um carácter metafórico com o cortejo fúnebre e também a vontade de trazer ao espectador uma experiência com algum carácter do ritual tratado. Do teto descem, em formato de bandeira proceSSIONAL ou tarja vertical, 20 imagens fotográficas impressas em 150x50cm. As imagens ficarão suspensas a 1,20 a 1,50 m do chão do espaço promovendo uma presença ao nível dos olhos e acima. Propõe-se alguma presença etérea, de sombras, vultos, fatuidades. A

disposição das imagens é feita através de uma distribuição usando um modelo de distribuição aleatória retirada dos grãos de prata de uma emulsão fotográfica usada, ampliada e colocada à proporção. As imagens apontam a uma densidade superlativa de negros e têm, como referido, um caráter fotográfico precário. De caráter monolítico, austero, pela textura visual, quase granítica, as imagens têm também a fragilidade do papel da sua base, que embora retesado por pesos na extremidade inferior, são sempre sensíveis à passagem do visitante, numa resposta em repetido movimento ondulatório. Há nesta instabilidade a vontade de metaforizar também com a presença vicária das “lumieiras” do cortejo fúnebre do ritual.

Dispostos pelo espaço em cima de cubos de 50cm de lado, e de forma a que partes das projeções se sobreponham, os projetores terão a dupla função de projetar as 354 imagens fotográficas e também iluminar a sala. Projeções múltiplas que representam o fogo e enchem de luz avermelhada viva o espaço, cadenciando com som e com tempos ora de luz ora de escuridão, tremeluzindo, a instalação. O espectador é também banhado por esta luz e inevitavelmente encandeado e tingido com estas fontes colimadas de luz-sangue, luz-fogo, numa sinestesia entre visão rubra e sensação de calor. Propõe-se uma obra que se quer de ocupação do espaço de uma forma plena, em luz, em imagem, em ritmo cadenciado. Propõe-se uma envolvimento ao espectador que o permita ser participante, facilitando essa participação.

5.5 O Espectador, na Obra

Ao ver as imagens, assim mutantemente flamejadas pelas projeções do fogo, sugerem-se demónios antigos e génios malignos, velhos sacrificados, carrascos e xamãs. Aparecem, vindos dos interstícios dos mais figurativos ou imaginados agrupamentos de grãos, quebram a unidade com qualquer âncora na semelhança e avançam em duplicações, projeções, ecos e lembranças, lugares do reino da abstração, da imaterialidade, da desencarnação, negações da matéria, portanto, como apontado por Alberto Samaniego (2015: p. 14). O surgimento de uma entidade de forma múltipla, uma alteridade, projetada e sugerida nas imagens apresentadas e nas que se mutuamente se vão formando, aponta a uma projeção do espectador que promove um sentido especular, de (re)visão, de identificação, um sentido aproximado a um *self-reflection* (Crary, 1992: p. 114). A entidade é imaterial, fantasma, ser imaginário, parte e todo de cada um dos milenares seres imaginários, numa mistura de animal do espelho, *Banshee*, Duplo, *Zaratán* (Borges, 2015: *passim*). Ou talvez um Fauno, Tardo, Trasgo, Olharapo, até mesmo de um Papão (Vasconcelos, 1882: p. 261-316), seres de uma mitologia mais ibérica e presentes numa memória coletiva. Morto

e vivo ao mesmo tempo, vive e morre no fogo, purifica-se através dele, numa morte simbólica, mas real, de obliteração da matéria, de higienização, de descarga emocional. A cada apagamento da luz, a cada banho de luz sanguínea, a cada cadência sonora, novas entidades surgem das cinzas da anterior. Um eventual reflexo dum inconsciente coletivo pelos tempos, de herança genética, desde o período inaugural da ritualização de sacrifício. Catarse, fogo, morte são os três pilares que o trabalho designa, e ainda que apenas em formato sugestão, a aposta quer-se óbvia, a instalação propõe-se neste convite à (re)visão do espectador.

Neste processo de perceber o espectador, Rancière, ainda que falando de teatro, propõe-nos algumas ideias acerca da receção da obra de arte que aqui se querem elencar e que podem adensar o sentido do que aqui se apresenta:

O que as nossas *performances* comprovam – quer se trate de ensinar ou de representar, de falar, de escrever, de fazer arte ou de vê-la – não é a nossa participação num poder encarnado na comunidade. É, sim, a capacidade dos anónimos, a capacidade que faz com que cada um(a) seja igual a todos(as) os(as) outros(as). Essa capacidade exerce-se através de distâncias irredutíveis, exerce-se por intermédio de um jogo imprevisível de associações e dissociações.

É neste poder de associar e de dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós enquanto espectador. Ser espectador não é a condição passiva que devêssemos transformar em atividade. É a nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também enquanto espectadores que ligam constantemente o que veem com aquilo que já viram e disseram, fizeram e sonharam. Não existe forma privilegiada, tanto quanto não existe ponto de partida privilegiado. Por todo o lado existem pontos de partida, cruzamentos e laços que nos permitem aprender algo de novo, se recusarmos, em primeiro lugar, a distância radical, em segundo lugar, a distribuição dos papéis, e em terceiro lugar, as fronteiras entre os territórios. A nossa tarefa não é transformar os espectadores em atores e os ignorantes em cientistas. Precisamos de reconhecer o saber que opera no ignorante e a atividade própria do espectador. Todo o espectador é já ator da sua história; todo o ator, todo o indivíduo de ação, é já espectador da mesma história. (Rancière, 2010: p. 28)

Rancière pode não querer transformar espectadores em atores nem ignorantes em cientistas⁴¹, mas um espectador emancipado terá a capacidade para traduzir e interpretar, produzir ligações e cortes, associar e dissociar ao processo artístico a que assiste. Rancière tenta esbater os limites entre ver e fazer, os papéis do artista e do espectador, de privilegiado e da distribuição dos papéis, não sem alusões políticas, propondo um espectador emancipado que toma as rédeas das suas experiências estéticas e do prazer de fruir da obra de arte.

Claire Bishop afirma uma emancipação igualitária do espectador, todos seremos capazes de inventar as nossas traduções:

Desgarrado de um meio artístico privilegiado, este princípio não dividiria audiências em ativas ou passivas, capazes ou incapazes, ao invés iria convidar-nos a todos à apropriação dos

⁴¹ Rancière, Jacques (1991). *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford: Stanford University Press.

trabalhos e fazer uso deles de formas que os seus autores nunca haviam achado possível. (Bishop, 2006: p. 16).

Esta última ideia, parece-nos particularmente útil na receção da obra que aqui se apresenta. Uma apropriação do trabalho apresentado que possibilita usos inauditos e desconhecidos à partida, não obstante a inevitável determinação do contexto, das imagens e da sua apresentação.

A representação fotográfica não deixa de se apresentar como o que é, um artifício, uma representação, o que funciona consonantemente com o carácter ficcional dos fantasmas que surgem da superfície do papel fotográfico e se banham do fogo-luz que as envolve. A obra não deixa de ser um palco onde desfilam em cortejo estes fantasmas que são um só mesmo fantasma e um fantasma alteridade de todos os espectadores num teatro rude e bruto, à imagem da dramaturgia popular do *Enterro do Rico Irmão*. A ficção assoberba o carácter realista e surge num misto de projeções, imagens, ligações, interstícios.

Aponta-se ao sentido de envolvimento do espectador e de um propiciar de uma imersão que poderá tomar os contornos de uma *ilusão estética*:

“Ilusão estética é um dos mais poderosos efeitos transmediais que meios e géneros de representação podem provocar - independentemente de serem predominantemente narrativos ou descritivos. Ela manifesta-se como uma sensação de prazer, de intensidade variável, que pode ser desencadeada nos destinatários por muitas - embora não todas - obras de arte, artefactos ou performances. Em essência, ela transmite a impressão de se estar imaginativa e emocionalmente imerso num mundo representado, ou em partes, e de experimentar este mundo, que pode ser fatural ou ficcional mas que em todo caso não é estar realmente presente no momento de uma receção, de uma maneira semelhante à vida real, o recetor continua a ser residualmente ciente de que esta experiência é imaginativa e desencadeada por um artefacto e não pela realidade. Ilusão estética pode, assim, ser descrita como uma síntese de imersão dominante e da distância residual - uma distância que evita que ele se transforme completamente em delírio. É "estética" não no sentido de estar limitado a obras de arte no sentido moderno pós Baumgarteniano, mas, sim, porque pressupõe uma atitude no destinatário que é típico na receção da arte, embora possa também ser desencadeada por artefactos não-estéticos e novos meios de comunicação que não são (ainda) facilmente relacionados entre as artes. Esta atitude implica uma certa meia-consciência e uma vontade, do destinatário, em envolver-se num processo de receção que não é predominantemente ditado por questões pragmáticas e que inclui o prazer como uma grande motivação: o prazer de ser recentrado num imaginário, aqui e agora, diferente do *hic et nunc* dirigido pelo momento de receção.” (Wolf, Bernhart & Mahler, 2013: p. v)

Este carácter de imersão da representação tenta-se potenciar na articulação da obra nela própria, mas também no seu contexto, inevitável e que centra o espectador. Como referido esta ilusão estética não é fruto de um estímulo super-realista, mas sim de uma proposta artística que se pretende envolvente e que possibilite uma maior relação e uma maior permeabilidade com o espectador. O “engajamento físico” (Crary, 1992: p. 133) que se propõe não é de todo entorpecedor de sentidos e o sentido compósito das representações aponta a reconhecimentos,

aponta ao espectador e ao espaço que ele possa tomar no completamento da obra. Este sentido de completamento da obra talvez possa também ser clarificado através do termo “a obra como metáfora epistemológica” Eco diz-nos:

(...) num mundo em que a descontinuidade dos fenómenos põs em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva, esta sugere um modo de ver aquilo que se *vive*, e vendo-o, aceitá-lo, integrá-lo na nossa sensibilidade; quase como uma espécie de esquema transcendental que nos permite compreender novos aspetos do mundo. (Eco, 1976: p.158-159)

Na sua *Obra Aberta*, Eco aponta esta chave de leitura sobre a “arte informal” (*idem*, 1976: p. 159) consistente com a proposta de obra em apresentação citando descrições do trabalho de Dubuffet e Fautrier (*idem*, 1976: p. 159).

A já referida questão da ontologia da imagem fotográfica (Bazin, 1984: p. 9) revela-se também útil no que aqui propomos, o fotográfico, se por um lado tende a produzir uma consistência, peso e valor do objeto, num processo que se pode chamar de objetivação, e onde “é possível assistir à referida emergência de uma subjetividade que, em função daquela – que não deixa de ser fictícia porque chega através de uma imagem – começa a ganhar existência.” (Almeida, 1995: p. 13). O sentido de revisão em criações de alteridades e personagens várias, compelidas pelo sentido de completamento do espectador, do carácter ilusório, numa apropriação das formas, numa relação, numa participação no que se propõe enquanto obra coincide com o que Bernardo Pinto de Almeida no seu texto “Imagem do *outro*” propõe:

Através da fotografia, pouco a pouco, vai-se assim abrindo o campo incerto, problemático, fissurado, mas manifesto, da emergência de uma alteridade que se magnificou no célebre dito «je est un autre» (Rimbaud, de resto, depois de abandonar a poesia adquiriu uma máquina fotográfica que levou consigo para a Etiópia).

Paradoxalmente a fotografia reporta-nos também, e ao mesmo tempo, ao *outro como si-mesmo*. Aquilo que buscamos, afinal, em qualquer fotografia de outro que nós, não são justamente os signos breves, hipotéticos (virtuais) de uma identificação? Daí a nossa estupefação e até o nosso escândalo, diante das fotografias de mortos: a imagem pára, congela, mas também o seu objeto se imobiliza para sempre. E diante desse duplo *arret d'image* cessa toda a possibilidade de identificação. (Almeida, 1995: p. 14-15).

Não deixa de ser curioso que as representações produzidas e o personagem principal de todo ritual do *Enterro do Rico Irmão* seja de um ser para a morte e um condensado de morte, talvez fazendo “parar” ou “escandalizar”, “congelar” em estupefação. Mas o ritual, e em par, as representações aqui trabalhadas: de morte, ainda assim não são morte, são choro e riso, são fantasma intemporal e sempre catarse higienizadora. A ficção e dramaturgia de uma morte sobreposta em atrito ao meio fotográfico que tende para a objetivação numa imagem, inevitavelmente ficcional.

A construção destas meta-realidades a partir do fotográfico é bem delineada no conto de Julio Cortazár, *Las Babas del Diablo* (Cortazár, 1968: p. 13-29). A personagem principal do conto, Roberto Michel, observa novas realidades, reenquadramentos, pássaros esvoaçantes e nuvens que continuamente o afrontam, saindo da ampliação da sua fotografia. A fotografia que tinha feito reformula-se e reenquadra-se propondo uma metamorfose de eventos. Michelangelo Antonioni, baseando-se em Cortazár, inscreve esta capacidade do fotográfico, no seu filme *Blow Up, História de um Fotógrafo* (1966), filme a partir do qual – já o referenciamos – surge o trabalho de Joan Fontcuberta *BLOW UP BLOW UP* (Fontcuberta, 2010) no capítulo acima: 4 Do Etnográfico, Do Artístico p. 93.

Enquanto receção, a obra fotográfica que aqui apresentamos, nunca abandona a ambiguidade entre real e ficcional, um cetim translúcido entre presença e ilusão, representação e reconhecimento promovendo a alteridade e a projeção *do* e *no* espectador. A proposta é só uma moeda que roda e que se faz impor dialogicamente, em taumatrópio⁴², um lado e o outro, nos olhos do espectador.

5.6 Do Artista

Esta produção artística não se apresenta sem os seus desafios, problemas, particularidades e arrebatamentos, e o que aqui se apresenta não sai fora do paradigma. O artista, como um dos vórtices deste processo, formando um triângulo relacional entre espectador – obra – autor, vê-se envolvido num ritual que se tornou muitas vezes assoberbante e de sobrecarga sensitiva. Até de algum perigo, como aqui já foi descrito, que não absoluto, parece que invalida o pensamento crítico, engolfado pela vaga de adrenalina e excitação. Os primeiros anos de produção, foram tudo menos pensamento crítico e centramento artístico: a propensão ébria do ritual, o riso Carnavalesco, a noite flamejada e pintada a fogo, o fumo intoxicante para os olhos e pulmões, a morte e o cortejo fúnebre. Um excesso. Mesmo passados nove anos, a incapacidade de circunscrição sensorial ao ritual é ainda uma realidade, o ritual escapa ao domínio dos sentidos, é do domínio do sublime (Kant, 1998: p. 140).

A contínua produção fotográfica, embalada pela vontade obcecada de produzir imagens, chamejada pelo fogo do ritual, produziu resultados que brilhavam (e brilham) na prova por

⁴² Um disco de cartolina com uma imagem em cada lado preso a dois pedaços de fio, quando torcidos rapidamente entre os dedos as imagens dos dois lados combinam-se numa graças ao fenómeno da persistência da visão.

contacto. A ligação através da superfície do papel fotográfico das provas por contato, ao que tinha sido do ritual parecia fácil, algumas imagens facilitavam essa ligação: ela era objeto de desejo, numa espécie de vontade mútua, das imagens do artista, do artista das imagens. Esta experiência através das miniaturas fotográficas sequenciadas não se aferia pelo meio de uma experiência do perigo ou da sobrecarga sensitiva. Aparecia antes de uma forma destilada, não tanto de estar realmente presente num ritual de Carnaval, mas mais de produção de uma alteridade, de uma (re)visão em que todos os vultos, todas as sombras, todas as chamas que se pudessem enxergar eram: um eu-enquanto-outro. O eventual caráter narrativo a que toda a prova por contacto é propensa (pela sequenciação) nunca surgiu, ao invés disso, as imagens aparecem num imaginário fugidio, em turvamento, ilusão e confusão, subjugado ao empastado dum negro desfoque, povoado de obscuridades, de segredos. Desse ruído emergem corpos estranhos em desfigurações que se tornam gradualmente, mas facilmente, familiares, reconhecíveis, idênticas. Estranho é que jamais o artista se autorretratou, de alguma forma técnica se incluiu nas imagens, ou o pretendeu fazer, no entanto, esta identificação aparecia a cada imagem, e em algumas, especialmente. Contínuas revisões impossíveis, mas efetivas, demonstráveis, tangíveis. Esta experiência tornou-se quase mística, aparecia de forma consonante com o ritual, uma espécie de intemporalidade na ligação a todos que participaram nele, todos apareciam nas fotografias e em todos o artista se revê, uma espécie de colmeia, onde todas as abelhas são a mesma abelha de sempre. Acerca deste aspeto diz-nos Juan Bargalló:

Porque não devemos esquecer que estes processos de desdobramento e simulação, dos quais seria epítome a aparição do Outro que costumamos chamar fenómeno do duplo, não seriam mais do que o reconhecimento da própria indigência, desse vazio que o ser experimenta no fundo de si. A chamada ou o acolhimento do Outro, a aparição do Duplo ou do relâmpago, em suma, da Outridade, seria, em último caso, a materialização da ânsia de sobreviver perante a ameaça da extinção ou da morte. (Bargalló *apud* Samaniego, 2015: p. 25-26)

Vazio ou indigência, extinção ou morte, todas as razões apresentadas parecem excecionalmente válidas e credíveis, talvez até assustadoramente coincidentes com a toada do próprio ritual.

A investigação teórica, que também se foi encetando e desenvolvendo, agora presente neste trabalho, produz uma amplificação deste misticismo. Estas investigações, muitas vezes, tendem a tornar o pensamento acerca do que se trabalha, exageradamente científico, perdendo-se o sentido mais sensorial, mais arrebatador, teve neste caso uma contiguidade, uma esteira. A ligação entre o que se vem a estudar acerca dos ritos de sacrifício cria uma cauda mística, em

ectoplasma⁴³, com estes rituais do passado. A cada linha desta investigação, gradualmente, a percepção do ritual e o trabalho que se estava a desenvolver foi ganhando um carácter cada vez de maior intensidade e de sentido. A leitura e releitura de Aquilino Ribeiro e a ligação natal do artista alonga-se e amplifica o carácter de pertença com a Aldeia do Touro, com a Serra da Nave, com as pessoas, com as personagens, com o trabalho desenvolvido e aqui apresentado.

O arrebatado desta visão sobrou para que a cada ano se revisitasse a Aldeia do Touro na noite de Carnaval. Nos primeiros anos de uma forma quase demasiadamente entusiasta, recusando a distância do observador, talvez tentando fotografar ‘tudo e mais alguma coisa’, de todas e quaisquer formas, inclusive o que não nos interessava e não nos veio a interessar. A duração curta do ritual e a cadência anual faziam crescer a ansiedade para que tudo tivesse que correr da melhor maneira e que cada imagem fosse ainda mais representativa da experiência do que a anterior. Esta ansiedade e vontade de, na terça-feira de Carnaval, nuns sessenta minutos, ser *pan-fotográfico*⁴⁴ levou a que se tenha produzido um *corpus* de trabalho bastante alargado e com algum ecletismo na experimentação, inicialmente pautando-se por alguma divergência do que se propõe mas que ao longo dos anos se foi tornando mais claro. Esta clarividência assenta também no processo de trabalho de construção do fotográfico, sua seleção e edição, imperativos no fotográfico, ora no processo de tomada de vista, ora na pós-produção e maior parte das vezes em ambos. O *corpus* não ambiciona a “olhares parciais dirigidos a este arquivo” (Krauss, 2002: p. 51)⁴⁵, mas percebemos que poderão haver outras versões do que aqui se trabalha, “cada olhar sendo resultado de uma seleção destinada a demonstrar um determinado aspeto formal ou estético” (*idem*, 2002, p. 51). O referido ecletismo na experimentação foi sempre dirigido ao que se apresenta enquanto obra, *grosso modo*. Foi esse sentido da clareza, que artisticamente funcionou como móbil e que muito provavelmente toldou e tolda outras interpretações do *corpus*, em leituras ora mais reflexivas, ora mais formais (*idem*, 2002: p.51). Determinante, nesta necessária seleção, é o contexto, quer da presença no ritual quer da sua investigação teórica e uma inevitável razão sensitiva, que vão impulsionar e balizar este cotejar.

Todo este processo, que aqui se apresenta numa versão, teve os seus altos e baixos, os seus períodos de maior entusiasmo e de maior sisudez e desânimo, mas foi sempre, em contínuo, um processo de reflexão artística e dela é o seu produto. O questionamento acerca da forma, da

⁴³ Ectoplasma, um termo da paranormalidade e designa uma energia plasmática que pode surgir em sessões relacionadas com a referida paranormalidade.

⁴⁴ Termo usado para descrever a atitude de tudo querer fotografar.

⁴⁵ Krauss refere-se neste texto ao manancial de 10.000 negativos do fotógrafo francês do início do séc. XX, Eugène Atget.

técnica, da exequibilidade, do discurso a gerar, do impacto, do significado, da experiência estética, da leitura do espectador, do sentido artístico, da sua pertinência contemporânea, foram: contínuo pensamento latejante durante estes últimos anos.

5.7 Relação, Contribuição, Pertinência

Toda esta experiência descrita, que aqui se apresenta, foi tentada canalizar para um formato artístico expositivo, uma obra – exposição, no sentido de ser produzido conhecimento através de uma investigação que privilegia três pontos dialogantes: a investigação do fenómeno, bibliográfica e etnograficamente; a investigação em volta do processo artístico e das suas afinidades; no processo de produção artística e também na obra ela própria. O que nos trás a este trabalho de memória descritiva numa apresentação do processo e da obra artística e que pretende adicionar ao estado da arte.

Fazendo uma análise ao proposto no estado da arte, num exercício de tentar perceber relações de contiguidade e também quebras ou diferenças do que aqui se apresenta, quer conceptualmente quer formalmente, temos:

- *Farewell to Photography* (1972) e *Snatched From Fire* (2015) de Daido Moriyama tem alguns pontos de contacto que podemos observar com o trabalho que aqui se apresenta. Podemos perceber, logo à proposta de Daido Moriyama na tomada de vista que há uma relação mais ténue com uma procura pela objetividade e um relato da realidade. O seu trabalho, dentro de uma fotografia que tem a rua como cena e cenário apresenta-se aqui menos destilado nesse sentido, havendo até uma abertura a uma aleatoriedade, uma espécie de fotografia sem organização formal, imediata. Esta aleatoriedade encontra contiguidade no proposto pelo autor no acima referido estilo *are, bure* e *boke*⁴⁶, ao ponto das suas fotografias se tornarem quase ilegíveis. Temos, portanto, uma ligação com o que aqui se apresenta: através do processo de tomada de vista e de tratamento dos negativos; numa ilegibilidade ou sentido de completamento das imagens; num descompromisso com as funções objetiva, documental e de criação de arquivo mais habituais no fotográfico.

- *Em busca do sagrado: Nixi pae e a jiboia* (2014) e *Aru Kuxipa | Sagrado Segredo* (2015) coloca Ernesto Neto na posição dúplice de etnógrafo e de artista. Pese embora a relação visual e

⁴⁶ Do Japonês, grão, tremor e desfoque.

formal seja quase de oposição com o que produzimos, percebemos que esta intenção de observar etnograficamente e produzir artisticamente são a base das suas apresentações / instalações artísticas. A proposta de um estado alterado de consciência como facilitação de uma experiência etnográfica mais imersiva é relativo e conetivo. A ebriedade e a sua propensão para a inclusão e agregar comunitário tem aqui essa função, ora no fazer funcionar do ritual, e também numa organização do fazer artístico. Esta relação de contiguidade e de imersão no ritual ayahuasca do povo Huni Kuin que chega ao museu, potencia uma experiência inaudita ao espectador, contiguidade assegurada na proposta que aqui se apresenta apenas em sugestão.

- O trabalho *Em torno da exposição “Barristas e Imaginários”* de Ernesto de Sousa na exposição *Barristas e Imaginários: quatro artistas populares do Norte* e no seu trabalho de investigação etnográfica, apresentam-se como referência e relação metodológica na investigação. As visitas e a constante correspondência com os artistas por Ernesto Sousa, numa experiência de imersão etnográfica, mas com um fito de produção artística foram relação e referência de partida para esta investigação. O rigor de análise e o carácter sistemático na investigação de Ernesto de Sousa, foram mais que uma referência, uma inspiração. Há também a relação do uso do fotográfico, que vai para além da sua função documental, em propostas⁴⁷ que são multiplicadoras de sentido e de ligação, amplificando as obras dos artistas populares e confrontando-as com propostas de outras proveniências. A acima citada “deflagração de sentido visual” (Faria, 2014: p. 25), foi também um carácter, na produção do trabalho que aqui se apresenta, que continuamente ressoou e se fez ressoar à organização das imagens e da exposição que se propõe.

- *Tarantism* (2007) de Joachim Koester resulta de um estudo aturado de um ritual com raízes que se perdem no tempo. Uma dança-ritual com origem na cura ou alívio da picada da aranha da tarântula mediterrânica *Lycosa tarantula* e com razões assentes em questões cientificamente provadas. Koester procura, através do estudo etnográfico e também científico a razão e a forma e, compõe uma nova dança. Esta proposta assenta no cinematográfico, que também na sua linguagem, através do corte, da montagem e de diversos movimentos de câmara se faz coincidir com o que é investigado e trabalhado artisticamente por Koester. A relação deste ritual com o que apresentamos acontece precisamente neste estudo de base e das suas origens e no fazer coincidir da linguagem artística usada com o que é trabalhado teoricamente. A produção artística, com base num ritual com uma função do humano que vai ser uma representação dessa

⁴⁷ Ernesto de Sousa propõe algumas pranchas em formato fotográfico, como o caso acima da Fig. 29.

função e também da sua ritualização pelos tempos. A obra artística e a sua linguagem coincidente com o ritmo espasmódico, aleatório, ainda que rítmico, da dança e do ritual.

- O trabalho fotográfico de John Brill tem na sua forma e materialidade ligações notórias com o trabalho que apresentamos. O afastamento da objetividade do fotográfico, a construção de ficções, a sugestão de forma, a sujidade, a precariedade. Brill aponta sempre à construção do seu trabalho em refazimentos, reenquadramentos e tratamentos das suas imagens. A produção da mancha grão e de um desfoque / tremor fazem com que o trabalho de Brill produza um espectador ativo na sua leitura. O uso do fotográfico analógico e de um colocar em funcionamento as suas características e idiossincrasias, negando a tomada de vista em formatos digitais é também uma aproximação. Estes abeiramentos fizeram com que o trabalho de Brill se tornasse sempre numa ligação próxima visual ao que é aqui apresentado e por tal uma constante referência.

- *Blow up Blow up* (2010) de Joan Fontcuberta é uma ponta de um *loop* de refazimentos de um jogo entre a realidade e a ficção, sempre jogado numa baba que as separa e que as une. Um saltitar entre o que foi descrito enquanto ilusão estética (Wolf, Bernhart & Mahler, 2013: p. v), uma ativação dos fantasmas sugeridos enquanto imagem para completamento (Gombrich, 1977: p. 191) e uma estranha crença na imagem técnica (Machado, 2015: p. 13). A obra, afirma: uma ampliação de uma ampliação, o que faz com que o trabalho se revele já no interstício ou ligação entre os componentes formais das imagens analógicas: o grão. Tais ligações são particularmente ressonantes no trabalho que aqui se apresenta especialmente na abertura às leituras possíveis. Também a organização expositiva, com reminiscências de um trabalho de ampliação, mais artesanal, das imagens preto e branco tem também claras ligações e foi referência para a organização da exposição que se propõe para o trabalho aqui proposto.

- Talvez um dos responsáveis pelo *Ethnographic Turn*, Lothar Baumgarten é referência nos seus trabalhos *The origins of table manners* (1971) e *Fragmento Brazil* (1977) pese embora a sua experiência etnográfica lhe tenha proporcionado muitas mais propostas artísticas. Baumgarten propõe uma experiência etnográfica como conhecimento e investigação para as suas obras, sempre trabalhando questões como a globalização, o colonialismo e a destruição de culturas (e também da natureza) endémicas, especialmente da América do Sul e de África. Esta relação íntima com a experiência etnográfica foi uma das principais referências para o trabalho que aqui se apresenta e por tal é uma relação através desse ponto. É também relativo à sua proposta conceptual e crítica acerca da globalização e do colonialismo.

- O trabalho reunido na exposição *Parallel Plot* (2010), Matt Saunders procura, na sua materialidade, revelar as camadas da sequência da produção da obra, o que obvia uma processualidade, aproximando o espectador da obra. O seu trabalho, partindo habitualmente de uma base fotográfica, vai-se gradualmente tornando mais plástico, através: ora de empastamentos, criados com química fotográfica ou com tinta, ora da ênfase em contrastes, apenas reveladores de uma forma estrutural. O grão conseguido através do seu formato mais relacionado com o fotográfico ou mais relacionado com uma técnica de esborratar ou projetar tinta, trazem também à sua obra a precariedade, a rudeza e a sujidade características. A ausência de detalhes reveladores e narrativos, cingindo-se a uma estrutura visual básica com potencial sugestivo é também uma das características do trabalho. Estas questões, pesem embora as diferenças, na produção plástica e na origem e sentido das imagens, aproximam formalmente a obra de Saunders do trabalho aqui proposto.

- O trabalho fotográfico de toda uma vida de Miroslav Tichý é aqui elencado por talvez representar tudo aquilo que se possa dizer acerca de um fotográfico *Brut*: numa precariedade e rudeza na construção das imagens; como numa sua natureza final: artesanal, imperfeita, rude; como numa atitude perante o seu objeto fotografado, obsessivo. Consoante uma já referida relativização da *Art Brut* em relação ao fotográfico, esta torna-se necessária para percebermos uma relação *Brut* com o trabalho, quer de Miroslav Tichý, quer também com o que aqui se apresenta. Este caráter *Brut* no fotográfico, trilhado pelo trabalho de Tichý, afeta, não só a tomada de vista e o processo de construção do material em negativo, como também o processo de construção das imagens finais. Verificando as diferenças em termos de compulsividade e obsessão, percebemos que existem pontos de contacto e que este caráter *Brut* é ligação e referência para o que apresentamos.

- O trabalho fotográfico de Wols, embora pareça uma categoria um pouco genérica revela uma consistência, pela sua relativa circunscrição temporal e pela quantidade de trabalho. A fotografia de Wols tem afinidades ao que os surrealistas propunham para o fotográfico, a referida *écriture automatique*, numa espécie de porta para o subconsciente. A sua organização formal e dos elementos usados nas suas composições remetem sempre para um diálogo entre o real e a ficção, entre a figuração e a abstração. Usando, ainda assim, elementos simples, mundanos e relativamente fáceis de reconhecer, propõe formas mais complexas e relacionáveis em projeção com figuras imaginárias e também com todo o imaginário surrealista. Esta propensão de uma estrutura elementar poder evocar e sugerir elementos mais ficcionais e imaginários é um ponto de ligação com o que aqui se apresenta.

Para além do que aqui apresentamos enquanto trabalhos que possam ser referência e estado da arte, há também algumas questões, mais genéricas e não situadas apenas numa obra ou num artista que podem contribuir para um entendimento maior das suas relações, contribuições e pertinência. A contínua ligação entre todos os momentos da investigação e do trabalho artístico parece-nos que adiciona e tem pertinência dentro de uma prática artística contemporânea e ao contínuo envolvimento da investigação na prática. Este envolvimento poderá ter relação com a *Arte Processual*, que dá ênfase à sua práxis centrando-se em “propostas em aberto” e estratégias em que aposta numa tenuidade formal, com um discurso envolvente e uma natureza fugidia das proposições (Kordic, 2016). Esta processualidade estará mais intimamente relacionada com o formato da aproximação, em contínuasavas de trabalho, experimentação, investigação e reflexão, um trabalho que se ia fazendo e moldando a cada volta de investigação e de prática. Isto pelo claro estabelecimento dos vários estágios da construção do trabalho e do seu sentido conetivo. Há também uma gestão de todas as proposições de natureza fugidia em propostas abertas a completamento por parte do espectador, numa espécie de processo dentro de outro processo. A apresentação de imagens penduradas como que a secar num quarto escuro, sob uma luz vermelha alaranjada, remete também para um seu processo de consecução, ainda presente num imaginário coletivo. Percebemos estas afinidades com a *Arte Processual* ainda que em forma de carácter e não em forma de determinação ou englobadora de todo o trabalho realizado e aqui apresentado, mesmo tendo sido usada como metodologia do pensamento projetual. A ligação de todo o processo da investigação acerca do ritual, que neste particular, estava, em grande medida, por fazer e todo o processo da e para a prática artística na obra aqui apresentada mostram-se como firme convicção da relação entre prática artística e criação de conhecimento.

Nas questões da prática artística, e no particular uso da fotografia, todo o processo foi delineado e produzido pelo artista, controlando e descrevendo cada passo do processamento, para consistência e possível repetição. As câmeras e objetivas foram escolhidas pelas suas características, assim como as películas fotográficas e todo o seu processamento não normalizado, realizado em ambiente laboratorial controlado. A digitalização foi conseguida através de uma cópia para câmara digital, também em ambiente laboratorial. A impressão, em jato de tinta piezográfico, é consistente com negros absolutos em papel mate, o melhor delinear das formas e a maior flexibilidade em proporções e tamanhos. Os projetores de slides foram escolhidos pelas suas características, acima referidas. Todas estas decisões culminam na produção de uma exposição que é uma contiguidade, uma consonância com todo o processo de investigação e de prática artística. Esta exposição, na sua organização, tem óbvias referências ao

ritual. A organização vertical das imagens, a aleatoriedade da cadência e da organização, a luz rubra, tudo, como acima referido, é apontado a promover uma experiência de caráter sensitivo no espectador.

Em relação à pertinência dentro de uma lógica artística contemporânea percebemos muitas vezes, pese embora alguns casos acima mostrados, um afastamento entre práticas artísticas ditas populares e o mundo da arte, afirmado como erudito. Esta arte, a considerada erudita, sofre de uma contínua globalização, do processo artístico no seu todo, em que toda a produção tem um pendor para que a sua origem seja do global para o global. Não é gerado um caráter de especificidade, numa generalização de um sentido para o artístico, um jogo de mostrar e de ver, em exposição contínua, em produto de consumo, a exposição e a obra, bienalmente. Com esta proposta aqui apresentada, arrisca-se um trabalho que pode ter, numa primeira vista, alguma tendência para um encaixe no último quartel do século passado, dentro de uma chamada de *Ethnographic Turn*, também de acordo com o acima referenciado. Um trabalho que coloca o local e o específico (um ritual que dura uma hora por ano, numa aldeia da Beira) enquanto problematização primeira. Ainda assim achamos que a pertinência contemporânea do artístico far-se-á hoje menos de modas e correntes, mas de ecletismo e multiplicidade, de seriedade e profundidade das propostas. Mais, a referida recorrência da tendência globalizadora, cada vez mais ativa e homogeneizante, faz com que a pertinência do trabalho apresentado seja uma evidência, enquanto descontinuidade, enquanto olhar lateral. O estudo e a verificação do que entendemos enquanto sentido de originalidade (de origem), cria o próprio sentido ao ser estudado e usado enquanto manancial artístico. Este, sendo de base, é um aporte de genuinidade e confere com o aqui almejado enquanto obra.

Conclusões

Importará neste momento aferir algumas conclusões fazendo uma revisão acerca de tudo o que aqui se trouxe a consecução, desde o trabalho de investigação etnográfica, da revisão bibliográfica, revisão do estado da arte, reflexão teórica e em todo o processo teórico e prático, no artístico.

Será também importante perceber o âmbito das conclusões que à luz desta investigação são possíveis de instituir: primeiro, no seu carácter de produção mais teórica, na revisão bibliográfica e de observação-participação etnográfica para enunciação e descrição; segundo, numa prática artística dialogante, que é também investigação, a saber, prática, técnica e processo artístico. Será também importante o âmbito das conclusões, também possíveis de estabelecer, acerca de todo o processo de diálogo entre processo artístico e a sua investigação intrínseca e a investigação de produção de cariz mais teórico, facilitando uma construção de conhecimento a mais níveis. Neste sentido percebemos que as ligações e a potência do que será possível instituir enquanto conclusões, vertendo para o artístico, se transformou em linha-de-guia no fazer, na prática.

Enquanto objeto de estudo, o *Enterro do Rico Irmão* na Aldeia do Touro foi “encontrado” em 2010 e desde cedo se percebeu o potencial que uma investigação poderia ter acerca do ritual. Toda a experiência proporcionada, toda a envolvimento do carácter sensitivo, e também um sentimento de eco milenar, desde o ritual, criaram um entalhe à primeira. Primeiramente estudado em observação-participação etnográfica, sem forma perfeita, mas com um olhar suficientemente atento para que se tenha agarrado o “fio à meada”, para ser encetada a procura da revisão bibliográfica e da contextualização. Sempre permeando e interpondo a produção artística, que foi permanentemente o nosso móbil, de uma forma entusiasta, mas causal, apontado também a um entendimento maior neste processo. O encontro com o ritual foi desde logo uma experiência particularmente sensitiva, mas também desde cedo um objeto de reflexão.

O *Enterro do Rico Irmão* foi então: situado geograficamente, contextualizado e contrastado com demais rituais e também com alguma história do Carnaval, em Portugal e na Europa, percebendo as linhagens e os pontos de ligação. Todos os momentos essenciais do ritual foram particularizados, descritos e relacionados. Nesta relação com a documentação e registo etnográfico, funda-se um documento-princípio que se tornou passível de ser olhado novamente e entendido como fonte para outros trabalhos e outras disciplinas. Foi também traçada a linhagem do ritual, confrontando e refletindo acerca das possíveis origens, proximidades e do

lastro em práticas passadas. Há também um estabelecer de relações com o caráter funerário, do fogo, dos nietzschianos sentidos dionisíacos e apolíneos, que formam um trabalho que se apresenta como contextualização para este e para todos os rituais que referimos enquanto maiores aproximações. Há, portanto, uma criação documental que fornece fundamento para este trabalho e para o que virá, para além do mero agora.

Esta investigação, na revisão bibliográfica, confronta-se também com o que é observado etnograficamente, nas epígrafes: 2.4 *Da Ruralidade* e 2.5 *Do Demo*, e entretecendo já algumas conclusões nesse sentido, percebem-se os sentidos mais recentes destes rituais Carnavalescos, alavancando o *Enterro do Rico Irmão*. Tal estudo e confrontação aferiu as características únicas deste ritual, atestou genuinidade e vida, o que contribuiu, para além de uma descrição mais plena e conclusa, para uma estamina revigorante na produção artística. Percebendo o caráter resiliente e de certa forma único, do *Enterro do Rico Irmão*, promovendo um sentimento de produção de um nativo (Appadurai, 2009: p. 171), fortaleceu ligações que embora fossem já de proximidade, ou seja, do local de nascimento daquele que realiza este trabalho, não o eram no seu sentido absoluto. Essa resiliência, energia e ligação foram especulares no processo de trabalho artístico, sua investigação, experimentação, ligação ao trabalho de investigação etnográfica, revisão bibliográfica e sua consecução física em formato exposição.

O trabalho de campo, no que se propõe enquanto investigação etnográfica, não o foi sem quebras protocolares. As estratégias de aproximação – distanciamento objetivo foram sempre difíceis de gerir e há por tal uma quebra na gestão deste protocolo etnográfico. Durante os nove anos de presença cíclica na aldeia do Touro, esporadicamente durante o ano e obrigatoriamente durante o período carnavalesco, houve a geração de amizades e de proximidades que não contribuem largamente para o referido protocolo. Não se lamenta esta quebra, já que a forma orgânica que todo o ritual acontece e o sentimento de acolhimento e pertença fizeram surgir uma ligação de enredamento que promoveu um sentido de dedicação e enfoque, como referido, mas também de maior definição do objeto de trabalho enquanto unidade.

Para uma estruturação do processo artístico descrevemos e analisamos alguns exemplos, que considerámos pertinentes, quer para uma revisão do estado da arte, quer para a construção de um contexto referencial na produção artística. Como referido, neste ponto não tivemos ambições panorâmicas nem quisemos uma aproximação de maior profundidade. Produzimos uma seleção que consideramos mais relevante para o definido. Nesta revisão, para além de percebermos ligações e afinidades com o trabalho que estávamos a produzir, notamos também vínculos entre os exemplos estudados. Tais confrontações, embora não totalmente descritas

verbalmente (que serão objeto de estudo futuro), tiveram eco na produção artística que se foi construindo lentamente a cada ano; tal foi realizado, não tanto em formato súmula ou síntese, mas em formato reflexão. A reflexão acerca deste processo de elencar alguns autores e obras enquanto referências revelou-se, depois da aferição de contiguidades e relações, também numa forma de afeição, num observar com um caráter de afinidade sensitiva, nas e das imagens.

O trabalho artístico é então proposto em modo de prática de participação / observação, da obra em formato instalação, provinda de uma observação e participação etnográfica, de um trabalho de investigação e consolidação teórica, fruto de uma reflexão, produção em processo e enquadramento artístico com e em sentido crítico. A metodologia de investigação e a do trabalho artístico foram sempre salpicadas de diálogos e reflexões contínuas, tentando, sempre que possível em forma plena, a conetividade. Verificou-se um caráter infecioso de todos os processos em todos os processos, nunca de uma forma totalmente ordenada, mas o caótico e a diluição, a confusão de formas, a aleatoriedade, o caráter emocional, sensitivo: confrontando e gerando atritos. Consideramos que estas disposições também são uma forma de organização.

A reflexão em torno da fruição da obra e do papel do espectador foi de particular interesse, quer teóricamente, quer no delinear de todo o projeto artístico, logo desde a tomada de vista das primeiras fotografias. O caráter em *non finito*, aberto, sugestivo, foi, desde as primeiras imagens observadas no ano de 2010, uma inevitabilidade para todo o projeto. A revisão bibliográfica e o estudo teórico dos autores que mais proximamente desenvolveram trabalho acerca da questão foram uma contínua achega e de um afeitar formal no ato fotográfico, no afinar do seu processamento, na pós-produção digital, na edição, na organização da exposição.

O trabalho de prática artística foi também uma sistematização e reflexão dos *media* usados e da sua linguagem na sua adaptação às imagens produzidas. Algumas conclusões de experimentação foram delineadas na epígrafe 5.2 *Tecnicamente* do capítulo 5. *O Projeto Artístico*. Os processamentos, tratamentos químicos feitos na película fotográfica a cores e a preto e branco foram fruto de experimentação laboratorial demorada e anotada, em par da consulta de bibliografia específica. A experimentação na consecução das impressões foi também aturada, afinada lentamente, continuamente revista, concretizando-se na Instalação Final e na sua efetividade visual. O processo de pós-produção foi também delineado dedicadamente às imagens que se quiseram produzir; este permite, através da descrição, resultados repetíveis e consistentes. Todas estas experimentações produziram resultados específicos que servem neste momento de *modus operandi* para continuar a ser usado, por quem quiser criar imagens afins, ou enquanto mapa metodológico para trabalho no fotográfico. Foram também experimentados

formatos expositivos e produzida reflexão, que é descrita na epígrafe 5.4 *A Exposição*, não sem uma comcomitante revisão bibliográfica, para que a organização da instalação e a gestão da sua visita, observação e fruição, fossem consistentes com o almejado.

A produção artística que tem enquanto base de investigação, de reflexão, de manancial visual ou de forma, o etnográfico e a sua experiência não são, na proposta artística aqui apresentada e estudada, uma novidade em termos gerais. Como acima referenciado, no capítulo 4 *Do Etnográfico, do Artístico*, houve, durante o século XX, e particularmente na sua segunda metade, alguns artistas que, focados numa experiência etnográfica verteram para o artístico, em formas mais sensitivas, ou inteligíveis, críticas ou *naïve*, com claras relações ao trabalho aqui apresentado. Também o caráter formal da proposta, de toada sensitiva e de registo rude em termos visuais, jogando a sua estrutura através de uma sugestão, interpelando ao completamento, pedindo ajuda ao espectador, não são também uma absoluta novidade, genericamente. Artistas, acima referenciados, apostam as suas materialidades e formalismos em objetos artísticos que trabalham irrepreensivelmente estas estruturações, jogos formais e de sintaxe.

Haverá, portanto, alguma dificuldade em perceber o caráter absolutamente novo neste trabalho, de uma fundação de “discursividade” (Foucault, 2006: p. 58). No entanto poderão ser percebidas: atendendo à especificidade e localidade absoluta do ritual, à proposta de “absorção” etnográfica, ao trabalho de revisão bibliográfica e a todo o processo artístico, algumas relações que poderão ter pertinência, sentido e caráter inaugural, determinadas por uma observação-participação-produção artística, em conjugação.

A fundação de um novo discurso em relação ao que se trabalhou, tem decerto uma série de analogias passíveis de serem estabelecidas com trabalhos passados, alguns acima apresentados, no Capítulo 4 *Do Etnográfico, do Artístico*. Mas o espaço gerado e as relações criadas entre o que foram todos os pontos tocados neste processo de observação, investigação e criação parecem-nos fecundos e também uma esteira para trabalho futuro.

A pertinência contemporânea do trabalho foi uma preocupação contínua, mas acreditamos que no diálogo entre processo artístico e a sua investigação intrínseca e a investigação de produção mais teórica, esta pertinência estará continuamente assegurada. Há um trabalho de campo *sui generis* que, numa cadência anual a repetidos anos, se estabelece e se faz frutificar. Uma especificidade temporal e de localização que fazem a gestão de todo o processo. Este é um aporte de contribuição para o conhecimento nas áreas descritas, adicionando

conhecimento e documentação, através de uma metodologia pouco habitual no etnográfico.

Em relação à obra, acreditamos no caráter de unificação das imagens a preto e branco, abertas a leituras várias, mutantes, tremeluzentes; na contínua projeção de diapositivos, que adicionam o flamejado, a sanguinária, a sombra e a fragmentação; no formato da exposição em instalação que gere espacialmente e é gerida espacialmente pelo espectador, em ocupação e em presença notada; também de gestão sonora que cadencia, que põe em marcha, que adensa um ritmado; e que neste conjunto pode providenciar uma experiência envolvente, inaudita e pertinente ao espectador.

Acerca desta ideia de pertinência e do contemporâneo, não deixa de ser intrigante a confrontação entre o que nos diz Giorgio Agamben e as imagens do nosso trabalho:

Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever, mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa “ver as trevas”, “perceber o escuro”?

(...) o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpela-lo, algo que, mais do que toda a luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo (Agamben: p. 64-65).

Uma descrição que pode funcionar como metáfora visual na leitura das imagens e da instalação aqui proposta, talvez simplista, mas conetiva. A relação contínua proposta na reflexão acerca do espectador tem aqui eco e a ligação entre a produção do artístico e o seu espectador podem fazer funcionar a aproximação.

Esta investigação contribui amplamente para a compreensão e contextualização a todos os níveis do ritual *Enterro do Rico Irmão*, tal e como elencados enquanto objetivos gerais e específicos na *Introdução* desta monografia.

Podemos assim dizer que os objetivos gerais e específicos propostos para esta investigação foram alcançados, especialmente o objetivo que funciona como uma súmula de todo o trabalho desenvolvido, e que mais energia despendeu, o da produção artística. O paradigma da produção da obra artística, nas cinco questões principais sistematizáveis e dialogantes, foram essenciais para a consecução do que aqui se apresenta. O móbil artístico funcionou sempre como motivação essencial para uma investigação que sempre teve momentos altos e momentos menores, especialmente no objeto de investigação que aqui se elegeu, um ritual com a duração de escassos minutos, de ciclicidade anual.

Apesar de se terem alcançado os objetivos propostos, há sempre a vontade de que toda

a produção, teórica, prática e artística seja o mais plena possível. Há, pela afinidade com a investigação, aspetos que gostaríamos de tratar em futuras investigações, certamente mais aprofundadas, mais teóricas ou mais práticas, ou teórico-práticas:

- A curiosa ligação entre o Enterro do Rico Irmão e alguns *Iñauteria* Bascos;
- A morte, as suas representações e usos populares;
- Explorar ainda mais profundamente o fogo e também rituais que o deificam ou que o sacralizam;
- Identificar e investigar mais rituais ou práticas populares, religiosos ou pagãos, que possam ser mananciais de forma para o estudo e a produção artística;
- O maior estudo para confronto entre as obras e os autores, especialmente relacionáveis com a *Art Brut*, elencados no capítulo 4 *Do Etnográfico, do Artístico* e todos os outros, a descobrir;
- A imagem em movimento como técnica para o artístico na representação do ritual.

As relações criadas com as pessoas, com a aldeia e com o ritual foram particularmente intensas e o prazer da investigação tal, para que o que ficou por investigar não seja no futuro retomado, aprofundado e trabalhado, especialmente no domínio do artístico. A questão da imagem em movimento não ter sido levada a cabo foi e continua a ser um pensamento latejante e discussão ainda aberta para um futuro muito próximo.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (2009). O que é o contemporâneo e outros ensaios. Chapecó: Argus.
- ALLIGHIERI, D. (2003). A divina comédia–inferno. São Paulo: Ebooks Brasil.
- ALMEIDA, B. P. (1995). A Imagem da Fotografia. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ANCHELL, S. (2008). The darkroom cookbook. Oxford: Focal Press.
- ANCHELL, S., & Troop, B. (1998). The film developing cookbook. Oxford: Focal Press.
- APPADURAI, Arjun (1996). The Production of Locality. *in* DOHERTY, C. (ed.) (2009). Documents of contemporary art: Situation. London: Whitechapel/Cambridge: MIT Press.
- ARIÈS, P. (2000). O homem perante a morte (vol. 1). Lisboa: Publicações Europa-América.
- ARIÈS, P. (1988). O homem perante a morte (vol. 2). Lisboa: Publicações Europa-América.
- ARNHEIM, Rudolf (1980). Arte & Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora. São Paulo: Pioneira.
- BARBOSA, Pedro Gomes (2016). Carnaval e outras festas, na idade média. Algumas notas. *in* SILVA, Carlos Guardado (coord.) (2016). Carnaval História e Identidade. Lisboa: Edições Colibri.
- BAROJA, Júlio Caro (2006). El Carnaval. Madrid: Alianza Editorial.
- BARROS, J., & COSTA, S. M. (2002). Festas e tradições portuguesas: Fevereiro. Lisboa: Círculo de Leitores.
- BASTO, A. de Magalhães (1956). Camilo e o Carnaval. *in* O Tripeiro V Série – Ano XI nº 10 – Fevereiro. Porto
- BAZIN, A. (1984). The Ontology of the Photographic Image *in* BAZIN, A. (1984). What is Cinema? vol. I. Trans. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press
- BELL, C. (1992). Ritual theory, ritual practice. New York: Oxford University Press.
- BELTING, Hans (2014). Antropologia da Imagem. Lisboa: KKYM+EAUM.

- BENJAMIN, Walter (2006). A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica. *in* BENJAMIN, Walter (2006). A Modernidade. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BISHOP, Claire (ed.) (2006). Participation. London: Whitechapel/Cambridge: MIT Press.
- BOON, Marcus & LEVINE, Gabriel (2018). Practice. London: Whitechapel/Cambridge: MIT Press.
- BORGES, Jorge Luis (2016). El tango: cuatro conferencias. Sudamericana.
- BORGES, Jorge Luis (2015). O Livro dos Seres Imaginários. Lisboa: Quetzal.
- BORRIAUD, Nicolas (2002). Relational Aesthetics. Les Presses du Réel.
- BOUZAS, Pemón, & DOMELO, Xosé A. (2010). Mitos, Ritos y Leyendas de Galicia. Madrid: mr ediciones.
- BRANDÃO, J. L., & OLIVEIRA, F. D. (2015). História de Roma Antiga I. Das origens à morte de César. História de Roma Antiga I. Das origens à morte de César, 1. Coimbra: Imprensa Da Universidade de Coimbra.
- BRITO, S. (2005). O Carnaval e o mundo burguês. Revista da Faculdade de Letras. Historia, III Série, vol 6, 313-338.
- BRUYNE, Paul De & GIELEN, Pascal (eds.). (2013) Community Art, The Politics of Trespassing. Amsterdam: Valiz.
- BURKERT, Walter (1983). Homo Necans. Berkeley: University of California Press.
- BURKERT, W. (1985). Greek religion. Oxford: Blackwell Publishers.
- CARTIER-BRESSON, H., & SAND, M. L. (1999). The mind's eye: Writings on photography and photographers. New York: Aperture.
- CASTELLO-LOPES, Gérard (2004). Reflexões sobre Fotografia: Eu, a Fotografia, os Outros. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CARIA, Telmo H. (2002). Experiência Etnográfica em Ciências Sociais. Lisboa: Edições Afrontamento.
- CARDOSO, Marta (ed.) (2000). Jean Dubuffet. Lisboa: Culturgest.

CORDERO, Lydia Inés Muñoz (2016). Carnaval de negros y blancos de Pasto y Carnaval de Barranquilla. in SILVA, Carlos Guardado (coord.) (2016). Carnaval História e Identidade. Lisboa: Edições Colibri.

CORREIA, Alberto, COSTA, Sílvia Laureano (2015). O *Enterro do Rico Irmão*, Farsa Carnavalesca. Revista Beira Alta, 74.

CORTAZÁR, Julio (1968) Blow-up e Outras Histórias. Lisboa: Publicações Europa-América.

COSTA, Guido (2010). Tarzan Retired. Recuperado em 03/2019 de <https://www.guidocostaprojects.com/en/exhibition-and-artist/62-miroslav-tichy/122-tarzan-retired.html>.

CRARY, Jonathan (1992). Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge: MIT Press.

CRAWFORD, William (1979). The Keepers of Light: a history & working guide to early photographic processes. New York: Morgan & Morgan

DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1992) O Que é a Filosofia? Lisboa: Editorial Presença.

DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (2006). Rizoma. Lisboa: Assírio & Alvim.

DOHERTY, C. (ed.) (2009). Documents of contemporary art: Situation. London: Whitechapel/Cambridge: MIT Press.

DUBREUIL, Bruno (2017). Brut photography or singular practices of photography? in SURLAPIERRE, Nicolas & PERRIN, Valérie (2017). Brut Now, l'art brut au temps des technologies. Dijon: les presses du reel.

DUBUFFET, Jean (1949) L'art brut préféré aux arts culturels. Paris: Galerie René Drouin.

ECO, U. (1976). Obra aberta. São Paulo: Editora Perspectiva.

ECO, Umberto (1989). Sobre os Espelhos e outros ensaios. Lisboa: Difel.

FABRE, Daniel (1995). Carnaval ou la fête à l'envers. Evreux: Découvertes Gallimard Traditions.

FANZERES, Gabriel Cardoso (1910). Inhumação e Cremação. Porto: Typographia Universal.

FARIA, Nuno (coord.) (2014). Ernesto de Sousa e a Arte Popular. Guimarães: CIAJG.

- FERNANDES, Manuel Pereira (2018). Entrevista II. Entrevistador: Rui Lourosa. Touro, 2018. 1 arquivo mp3 (17 minutos). [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice I desta monografia].
- FERREIRA, Ana Rita (2017). O Carnaval no Porto nos anos 1950: A ação dos Fenianos”. *Omni Tempore: Encontros da Primavera* 2016, 2 (2017): p. 216-248.
- FIGUEIREDO, Fernando Augusto de (2006). *A Morte na Região de Lisboa Nos Princípios do Século XX*. Lisboa: Edições Arrábida / Centro de Estudos Históricos da Universidade de Lisboa.
- FOL, C. (2015). *From Art Brut to Art Without Boundaries*. Milano: Skira.
- FONTCUBERTA, Joan (2010). *BLOW UP BLOW UP*. Cáceres: Editorial Periférica.
- FONTCUBERTA, Joan (2000). *Virxilio Vieitez, O Retrato*. Vigo: Universidade de Vigo. Servicio de Publicaciones.
- FOSTER, H., BAKER, G., BOIS, Y. A., BUCHLOH, B., & DICKERMAN, L. (1996). *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT press.
- FOUCAULT, Michel (2006). *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega.
- FRAZER, Sir James (2000). *The Golden Bough*. London: Chancelor Press.
- FREEMAN, Michael (1986). *The Medium Format Manual*. New York: Michael Beazley.
- FREIRE, A. S. J. (1985). *O Teatro Grego*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia.
- FREUD, Sigmund Freud (1939). *Moses and Monotheism*. London: Hogarth Press; Institute of Psychoanalysis.
- FURTADO, Rodrigo (2016). Um mundo (aparentemente) ao contrário: os Saturnalia. *in* SILVA, Carlos Guardado (coord.) (2016). *Carnaval História e Identidade*. Lisboa: Edições Colibri.
- GAMA, C. Fonseca da (2004). *Terras do Alto Paiva*. Vila Nova de Paiva: Edição da Câmara Municipal de Vila Nova de Paiva
- GIRARD, René (2013). *Violence and the Sacred*. London: Bloomsbury Publications.
- GENNEP, A. V. (2011). *The rites of passage*. Chicago: University of Chicago Press.

GOLDMAN, Ilana & LABATE, Beatriz Caiubi (2017). ENCONTROS ARTÍSTICOS E AYAHUASQUEIROS: REFLEXÕES SOBRE A COLABORAÇÃO ENTRE ERNESTO NETO E OS HUNI KUIN. Recuperado em 03/2019 de www.scielo.br/pdf/mana/v23n3/1678-4944-mana-23-03-437.pdf.

GOMBRICH, E. H. (1977). *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon.

GOODWIN, Arthur (2018). Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze) [no title]. Recuperado em 03/2019 de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wols-no-title-p07980>.

GROHMAN, Will (1959). DAS GRAPHISCHE WERK VON WOLS. Recuperado em 03/2009 de <http://www.willgrohmann.de/zeitungs-archiv/articles/Z0948.pdf>.

GRUNDBERG, Andy (1999). *Crisis of the Real, Writings on Photography*. New York: Aperture.

GUIMARÃES, Francisco (1954). A Propósito do Carnaval. *in* O Tripeiro (1954). V Série – Ano IX nº 11 – Março. Porto.

HAN, Byung-Chul (2014). *A Sociedade da Transparência*. Lisboa: Relógio D'Água.

HAN, Byung-Chul (2016). *No Enxame. Reflexões sobre o digital*. Lisboa: Relógio D'Água.

HEERS, Jacques (1987). *Festas de Loucos e Carnavais*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

HICKS, R. & SCHULTZ, F. (2005). *Quality in Photography*. Devon: David & Charles.

HICKS, R. & SCHULTZ, F. (1994). *The Lens Book*. Devon: David & Charles.

HUGO, Vitor (2013). *O Corcunda de Notre Dame*. Rio de Janeiro: Zahar.

HUIZINGA, J. (2003). *Homo Ludens*. Lisboa: Edições 70.

Ilustração portuguesa (1915). (2ª série nº469). Lisboa: Edição semanal do jornal O Século.

Ilustração portuguesa (1916). (2ª série nº524). Lisboa: Edição semanal do jornal O Século.

JONHSTONE, S. (ed.) (2008). *The everyday*. London: Whitechapel Gallery/ Cambridge: The MIT Press.

KAHLO, F., LOWE, S. M., & FREEMAN, P. (2005). *The diary of Frida Kahlo: An intimate self-portrait*. New York: Bloomsbury.

KANT, Immanuel (1998). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

KERRIGAN, M. (2007). *The History of Death*. London: Lyons Press.

KETTENMANN, Andrea (2003). *Frida Kahlo*. Colónia: Taschen.

KOESTER, Joachim (2007). *Tarantism*. [Performance gravada, 16 mm em preto e branco, duração de 6:31 min]. Recuperado em 08/2017 de https://www.youtube.com/watch?v=q_uz_-YnauM

KOESTER, Joachim (2007). *Texts*. Recuperado em 03/2019 de: http://i-ac.eu/downloads/koester_textesweb_eng_2.pdf

KOESTER, Joachim (2011). *Of Spirits and Empty Spaces*. Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain.

KOSUTH, Joseph (1975). *The Artist as Anthropologist*. in JONHSTONE, S. (ed.) (2008). *The everyday*. London: Whitechapel Gallery/ Cambridge: The MIT Press.

KORDIC, Angie (2016). *Understanding the Origin and Legacy of Process Art*. Recuperado em 03/2019 de <https://www.widewalls.ch/process-art-artists-history/>

KRAUSS, Rosalind (2002). *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.

LARRAÑAGA, Juan Garmendia (1973). *Iñauteria, El Carnaval Vasco*. San Sebastian: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones.

LARRAÑAGA, Juan Garmendia (2007). *El Carnaval Vasco e sus personajes*. San Sebastian Recuperado em 09/2018 de <http://www.eusko-ikaskuntza.org/es/publicaciones/el-Carnaval-vasco-y-sus-personajes/art-16089/>

LEFEBVRE, Henri (1978). *De l'État*. Vol. 4: *Les contradictions de L'état moderne: La dialectique et/de l'état*. Paris: Union Generale d'Editions in BRENNER, Neil & ELDEN, Stuart (2009). *Henri Lefebvre, State, Space, World: Selected Essays*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

LENOT, Marc (2009). *The invention of Miroslav Tichý*. in *Études photographiques* [Online]. Recuperado em 03/09 de <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3430?lang=en>

LICHET, C. (2007). *Memento Mori. Fotografías dos mortos, recordo para os vivos. Galícia e o retrato fotográfico fúnebre*. Recuperado em 08/2017 de <http://ddfv.ufv.es/bitstream/handle/10641/977/memento%20mori.pdf?sequence=1>

LINKMAN, A. (2014). *Photography and death*. London: Reaktion books.

LOPES, Aurélio (2000). *A Face do Caos. Ritos de Subversão na Tradição Portuguesa*. Alpiarça: Garrido Editores.

LOUÇÃO, Paulo Alexandre (2007). *A Alma Secreta de Portugal*. Lisboa: Edições Ésquilo.

MACHADO, Arlindo (2015). *Ilusão especular, uma teoria da fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

MANN, Sally (2003). *What Remains*. Boston: Bulfinch Press.

MERLEAU-PONTY, M. (1971). *O visível e o invisível* (Vol. 40). São Paulo: Editora Perspectiva.

MINOIS, Georges (2004). *As Origens do Mal*. Lisboa: Teorema.

MONTEIRO, João Gouveia (2015). *Expansão no Mediterrâneo, As Guerras Púnicas*. in BRANDÃO, J. L., & OLIVEIRA, F. D. (2015). *História de Roma Antiga I. Das origens à morte de César*. História de Roma Antiga I. Das origens à morte de César, 1. Coimbra: Imprensa Da Universidade de Coimbra.

MONTEIRO, Paulo Filipe (2012). *Carnaval, Paroxismo ou Paradoxo?* Salvador: Repertório nº 19, p. 46-59.

MORIN, Edgar (1988). *O homem e a morte*. Lisboa: Publicações EuropaAmérica.

MÜLLER, Gerhard (2016). *Instrução Ad resurgendum cum Christo a propósito da sepultura dos defuntos e da conservação das cinzas da cremação*. [Página de Internet]. Recuperado em 04/2018 de

http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_20160815_ad-resurgendum-cum-christo_po.html

NEEFJES, Carine & BERGH, Nina (eds.) (2018). *Outsider Art Now*. Amsterdam: Outsider Art Museum publications.

NETO, Ernesto (2015). RFI Convida Ernesto Neto: “existe um problema espiritual no Brasil” [Entrevista] Entrevistador: Maria Emília Alencar. Recuperado em 03/2019 de <http://br.rfi.fr/cultura/20170920-rfi-convida-ernesto-neto-o-brasil-precisa-de-mais-espiritualidade-0>.

NEUHAUS, Max (1994) *Inscription, Sound Works volume I*. Ostfildern: Cantz Verlag

NIETZSCHE, F. W. (2005). *A origem da tragédia: proveniente do espírito da música*. Lisboa: Madras.

- NIETZCHE, F. W. (2011). Assim Falava Zaratustra. Lisboa: Editora Companhia das Letras.
- O Tripeiro (1950). V Série – Ano V nº 10 – Fevereiro. Porto
- O Tripeiro (1953). V Série – Ano VIII nº 10 – Fevereiro. Porto
- O Tripeiro (1954). V Série – Ano IX nº 10 – Fevereiro. Porto
- O Tripeiro (1954). V Série – Ano IX nº 11 – Março. Porto
- O Tripeiro (1955). V Série – Ano X nº 10 – Fevereiro. Porto
- O Tripeiro (1956). V Série – Ano XI nº 10 – Fevereiro. Porto
- O Tripeiro (1957). V Série – Ano XII nº 10 – Fevereiro. Porto
- OLIVEIRA, E. V. (1984). Festividades cíclicas em Portugal (Vol. 6). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- OLLMAN, Leah (2002). The Photography of John Brill. New York: Kent Gallery.
- OVÍDIO, Públio (2007). Metamorfoses. Lisboa: Cotovia.
- PAN, D. (2012). Sacrifice *in* the Modern World: On the Particularity and Generality of Nazi Myth. Northwestern University Press.
- PÉREZ, José Raúl (2010). Fosa Común. [Fotografias]. Recuperado em 08/2017 de <http://www.jrp.fotografitura.com/content/personal/fosacomun/fosacomun.htm>
- PIRES, João Carlos Salvador (2018). Entrevista I. Entrevistador: Rui Lourosa. Touro, 2018. 1 arquivo mp3 (8 minutos). [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice I desta monografia].
- PRANDI, Carlo (1997). Tradições. *in* AA.VV. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.
- PRINZHORN, H. (2012). Expresiones de la locura: el arte de los enfermos mentales. Madrid: Cátedra.
- PYNE, Stephen J. (2012). Fire, Nature and Culture. London: Reaktion Books.
- RALHA, Jorge (2016). À espera do Carnaval de Torres: um curso por Lisboa, Porto, Nice e Torres Vedras.... *in* SILVA, Carlos Guardado (coord.) (2016). Carnaval História e Identidade. Lisboa: Edições Colibri.

- RANCIÈRE, Jacques (2010). O Espectador Emancipado. Lisboa: Orfeu Negro.
- RANCIÈRE, Jacques (1991). The ignorant schoolmaster, five lessons in intellectual emancipation. Stanford: Stanford University Press.
- Raw Vision (2004). Autmn / Fall Nº 48. Herts: Raw Vision Ltd.
- Raw Vision (2015). Winter Nº 88. Herts: Raw Vision Ltd.
- REINALDIM, I. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.1, p.25-39, jan. 2017. Recuperado em 03/2019 de: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/727>
- RHODES, C. (2004). Outsider Art: Spontaneous Alternatives. London: Thames & Hudson Limited.
- RIBEIRO, A. (1963). Abóboras no telhado: crítica e polémica. Lisboa: Livraria Bertrand.
- RIBEIRO, A. (1962). Arcas encoiradas. Lisboa: Livraria Bertrand.
- RIBEIRO, A. (2008). Geografia sentimental: história, paisagem, folclore. Lisboa: Bertrand Editora.
- RIBEIRO, A. (1968). O homem da nave: serranos, caçadores e fauna vária. Lisboa: Livraria Bertrand.
- RIBEIRO, A. (1952). Príncipes de Portugal: suas grandezas e misérias. Lisboa: Livros do Brasil.
- RIBEIRO, A. (1961). Romance da Raposa. Lisboa: Livraria Bertrand.
- RIBEIRO, A. (1974). Terras do demo: romance. Lisboa: Livraria Bertrand.
- ROSÁRIO, M. E. D. (2008). Nós por cá" Tradições do Nordeste Transmontano". Dissertação de Mestrado. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- RUHRBERG, Karl (2005). Pintura. in WALTHER, Ingo F. (org.) (2005). Arte do Século XX. Colónia: Taschen.
- GILLMAN, S. L. (1988). Disease and representation: Images of illness from madness to AIDS. Ithaca: Cornell University Press.
- SALVADOR, Filipe Morais (2018). Entrevista III. Entrevistador: Rui Lourosa. Touro, 2018. 1 arquivo mp3 (25 minutos). [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice I desta monografia].

- SAMANIEGO, Alberto Ruiz (2015). Negro Teatro de Jorge Molder. Madrid: Documenta.
- SANTIAGO, Esmeralda de (1916). Carnaval 1916. *in* Ilustração portuguesa (1916). (2ª série nº524). Lisboa: Edição semanal do jornal O Século.
- SAUNDERS, Matt (2013). Parallel Plot. Chicago: University of Chicago Press.
- SCALDAFERRI, Graziano (2017). Discover the Captivating Work of Acclaimed Japanese Photographer, Daido Moriyama. Recuperado em 03/2019 de: <https://theculturetrip.com/asia/japan/articles/daido-moriyama-the-father-of-street-photography-in-japan/>, acesso em.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1990). La imagen precaria del dispositivo fotográfico. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SCHAFER, R. (1989). Der ewige Schlaf: visages de morts. Kellner.
- SCHNAITH, Nelly (2011). Lo visible e lo invisible en la imagen fotográfica. Madrid: La oficina.
- Snatched from the fire: the photos Daido Moriyama rescued from ruin – *in* pictures 12/11/2015 (2015). The Guardian. Recuperado em 03/2019 de: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2015/nov/12/daido-moriyama-fire-flames-farewell-photography-paris-photo-2015>.
- SOLER, A., & CASTRO, K. (Eds.) (2006). *Impresión piezoeléctrica: la estampa inyectada:(algunas reflexiones en torno a la gráfica digital)*. Vigo: Dx5, Digitel & Graphic Art Research.
- SOLER, Ana (2006). Reflexiones, viaje al interior del papel: paisajes interiores y huellas invisibles: mirando lo que no se ve. *in* SOLER, A., & CASTRO, K. (Eds.) (2006). *Impresión piezoeléctrica: la estampa inyectada:(algunas reflexiones en torno a la gráfica digital)*. Vigo: Dx5, Digitel & Graphic Art Research.
- SPRADLEY, J. P. (2016). The ethnographic interview. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- STEEDS, L. (ed.) (2014). Exhibition. London: Whitechapel/Cambridge: MIT Press.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1978). The Origin of Table Manners, Introduction to a Science of Mythology: 3. London: Jonathan Cape. Recuperado em 03/2019 de http://radicalanthropologygroup.org/sites/default/files/pdf/class_text_058.pdf

Subsídios, Matéria Mimética Monstruosa Nutrida Num Nível Redentor Regressor Reagente (Ao) Geométrico (2010). Nº 1. Cascais: Marcos Farrajota & Joana Pires

SUMI, G. S. (2005). Ceremony and power: performing politics *in* Rome between Republic and Empire. University of Michigan Press.

SURLAPIERRE, Nicolas & PERRIN, Valérie (2017). Brut Now, l'art brut au temps des technologies. Dijon: les presses du reel.

TEIXEIRA, Almerinda (2017). Testamentos Carnavalescos: Tradição Discursiva Satírica. [Tese de Doutoramento] Universidade de Évora.

TIZA, António Pinelo (2013). Máscara e Danças Rituais, Ritos ibéricos do solstício de inverno. Lisboa: Edições Eranos.

VASCONCELOS, Jaime Napoleão (1955). O Carnaval no Porto. *in* O Tripeiro, V Série, Ano X, nº 10 Fevereiro. Porto.

VASCONCELOS, José Leite de (2007). Etnografia Portuguesa, Vol. X. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.

VASCONCELOS, José Leite de (2007). Etnografia Portuguesa, Vol. VII. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.

VASCONCELOS, José Leite de (1882). Tradições Populares de Portugal. Porto: Livraria Portuense de Clavel.

VERNANT, J. P. (1993). Figuras, ídolos, máscaras. Lisboa: Editorial Teorema.

VERNANT, J. P. (2001). El Individuo, La Muerte Y El Amor En La Antigua Grecia. Barcelona: Editorial Paidós.

WEISS, A. S. (1992). Shattered forms: art brut, phantasms, modernism. New York: SUNY Press.

WEISS, Nathanael (1889). La Chambre Ardente, Étude sur la liberté de conscience en France. Paris: Librairie Fischbacher.

WILEY, Chris (2011). Exhibition review – Lothar Baumgarten At Marian Goodman Gallery. Recuperado em 03/2019 de: <https://daylightbooks.org/blogs/news/17204917-exhibition-review-lothar-baumgarten-at-marian-goodman-gallery>.

WOLF, Werner (2013). Aesthetic Illusion. *in* Wolf, W., Bernhart, W., & Mahler, A. (Eds.). (2013). Immersion and Distance: Aesthetic Illusion *in* Literature and Other Media (Studies *in* Intermediality 6). Amsterdão: Rodopi.

ZANOT, Francesco (2016). Miroslav Tichý. Bruzella: Fondazioni Rolla.

ŽIŽEK, Slavoj (1997). The Plague of Fantasies. London/New York: Verso.

Outras Fontes

ABRAMOVIC, M. & WILSON, Robert (2011). The Life and Death of Marina Abramovic. Manchester. [Performance gravada em Vídeo]. Recuperado em 08/2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=MWgD9ZEdZA0>

Blow Up, História de um Fotógrafo (1966). Directed by Michelangelo Antonioni [DVD]. Warner.

BRINCOBAILE (2015). Carnaval Touro 2015. [Ficheiro Vídeo]. Recuperado em 08/2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=1Gj5Mqip8uY>

COSTA, Catarina Alves (2007). Série Trajetórias. [Documentário]. Recuperado em 08/2017 de <https://vimeo.com/32313567>

NETO, Ernesto (2015). TBA21, Vienna 2015. [Performance gravada]. Recuperado em 08/2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=99Wp4s57otI>.

Neverending Turismo Temático. O *Enterro do Rico Irmão*. [Página de Internet]. Recuperado em 03/2016 de <https://www.facebook.com/events/764696476968034/>.

Non ou a Vã Glória de Mandar. (1990). Directed by Manoel de Oliveira [DVD]. Lisboa: Atalanta Films.

Créditos das imagens

Fig. 1 – Localização da aldeia do Touro no mapa de Portugal: Google Maps.

Fig. 2 – Imagem ilustrativa do maciço da Serra da Nave com a aldeia do Touro na sua região central: Google Maps.

Fig. 3 – O mês de Dezembro representando as Saturnalia no Calendário de Filocalo:

<http://kuanum.blogspot.com/2010/12/io-saturnalia-vivir-y-dejar-vivir.html>

Fig. 4 – Pietro Longhi – *Il Ridotto a Venezia* (1750):

https://www.wga.hu/html_m/l/longhi/pietro/2/24ridott.html

Fig. 5 – Bruegel, o Velho - O combate entre o Carnaval e a Quaresma (1559):

<https://institutopoimenica.com/2015/02/19/a-batalha-entre-o-Carnaval-e-a-quaresma-bruegel/>

Fig. 6 – Francisco de Goya - *El entierro de la Sardina* (1812-1819):

<http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/414075>

Fig. 7 – O *Chéché*: Ilustração Portuguesa, Março 1916.

Fig. 8 – O jogo do painel: Tripeiro nº10, Fevereiro 1956.

Fig. 9 – Figura Carnavalesca de 1857: Tripeiro nº11, Março 1954.

Fig. 10 – Ilustração da cavalhada da chegada de El-Rei D. Sebastião ao Porto em 1857: Tripeiro nº10, Fevereiro de 1957.

Fig. 11 – Comissão organizadora do Carnaval dos Fenianos: Tripeiro nº11, Março 1954.

Fig. 12 – Cartaz do Carnaval de 1909 do Teatro Águia d'Ouro: Tripeiro nº11, Março 1954.

Fig. 13 – Capa da Ilustração Portuguesa de Março de 1916: Ilustração Portuguesa, Março 1916.

Fig. 14 – Cartaz do Entrudo de 2018 em Lazarim:

<http://noticiasdelamego.com/2018/01/programa-Entrudo-de-lazarim-10-a-13-de-fevereiro-de-2018-lamego/>

Fig. 15 – O Rico Irmão de 2015: Imagem pelo autor, 2015.

Fig. 16 – Mapa da aldeia do Touro e trajeto do cortejo: Google Maps.

Fig. 17 – *Printscreen* de uma página do *Facebook* do *Enterro do Rico Irmão* (2016):
www.facebook.com

Fig. 18 – Cartaz do Carnaval da Aldeia do Touro de 2018:

<https://allevents.in/touro/Carnaval-touro-2018/2437280713163177>

Fig. 19 – O Inferno. Ilustração de Sandro Botticelli do Inferno de Dante, Os conselheiros do mal:
<http://faculty.collin.edu/mandrade/WorldLitI2332/Dante/BottInf.19.jpg>

Fig. 20 – Ponte sobre o Rio Covo, dia de Carnaval, 2016: imagem do autor.

Fig. 21 – Daido Moriyama, *Farewell to Photography* (1972):
<https://www.moriyamadaido.com/en/photogallery/#1587-5>

Fig. 22 – Daido Moriyama, *Farewell to Photography* (1972):
<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2015/nov/12/daido-moriyama-fire-flames-farewell-photography-paris-photo-2015#img-10>

Fig. 23 – Daido Moriyama, *Farewell to Photography* (1972):
<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2015/nov/12/daido-moriyama-fire-flames-farewell-photography-paris-photo-2015#img-7>

Fig. 24 - Ernesto Neto, *Em busca do sagrado: nixi pae e a jiboia* (2014):
<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/727>

Fig. 25 - Ernesto Neto, *Em busca do sagrado: nixi pae e a jiboia* (2014):
<https://www.artsy.net/artwork/ernesto-neto-em-busca-do-sagrado-giboia-nixi-pae>

Fig. 26 – Ernesto Neto, *Aru Kuxipa | Sagrado Segredo* (2015):
https://www.tba21.org/#item--sacred_secret--511

Fig. 27 – Ernesto de Sousa, vista da exposição, Galeria Divulgação (1964):
<http://ernestodesousa.com/projectos/barristas-e-imaginarios-quatro-artistas-populares-do-norte>

Fig. 28 – Ernesto de Sousa, vista da exposição, Galeria Divulgação (1964):
<http://ernestodesousa.com/projectos/barristas-e-imaginarios-quatro-artistas-populares-do-norte>

Fig. 29 – Ernesto Sousa, prancha montada por Ernesto Sousa (1964):

<http://ernestodesousa.com/projectos/barristas-e-imaginarios-quatro-artistas-populares-do-norte>

Fig. 30 – Joachim Koester, fotograma de *Tarantism* (2007):

<https://www.tique.art/paper/artists/joachim-koester-tarantism/>

Fig. 31 – Joachim Koester, fotograma de *Tarantism* (2007):

<https://www.tique.art/paper/artists/joachim-koester-tarantism/>

Fig. 32 – Joachim Koester, fotograma de *Tarantism* (2007):

<https://www.tique.art/paper/artists/joachim-koester-tarantism/>

Fig. 33 – Joachim Koester, fotograma de *Tarantism* (2007):

<https://www.tique.art/paper/artists/joachim-koester-tarantism/>

Fig. 34 – Jonh Brill, *Self-portrait* (1987): OLLMAN, Leah (2002). *The Photography of John Brill*. New York: Kent Gallery.

Fig. 35 – John Brill, *Plasma* (2013): OLLMAN, Leah (2002). *The Photography of John Brill*. New York: Kent Gallery.

Fig. 36 – John Brill, *Reliquary* (1999). OLLMAN, Leah (2002). *The Photography of John Brill*. New York: Kent Gallery.

Fig. 37 – Joan Fontcuberta, *Blow Up Blow Up* (2009). Fotograma da instalação vídeo: <http://blog.marcelocaballero.com/fotografia/la-imagen-velada/>

Fig. 38 – Joan Fontcuberta, *Blow Up Blow Up* (2009). Imagem fotográfica 360cm x 206cm: <http://www.artapartamento.com/exposiciones/blow-up-blow-up>

Fig. 39 – Joan Fontcuberta, *Blow Up Blow Up* (2009). Imagem fotográfica 360cm x 206cm: <http://catalogo.artium.org/dossieres/artistas/joan-fontcuberta/blow-blow-2009>

Fig. 40 – Lothar Baumgarten, *The origin of table manners* (1971):

<https://daylightbooks.org/blogs/news/17204917-exhibition-review-lothar-baumgarten-at-marian-goodman-gallery>

Fig. 41 – Lothar Baumgarten, *Fragmento Brazil* (1977):

<https://daylightbooks.org/blogs/news/17204917-exhibition-review-lothar-baumgarten-at-marian-goodman-gallery>

Fig. 42 – Matt Saunders, *Zeichentusche* (2010). Díptico:

<http://renaissancesociety.org/exhibitions/467/matt-saunders-parallel-plot/>

Fig. 43 – Matt Saunders, *Interview (Hertha Thiele 1975) #2* (2010):

<http://renaissancesociety.org/exhibitions/467/matt-saunders-parallel-plot/>

Fig. 44 – Matt Saunders, *Last Photo #2* (2010):

<http://renaissancesociety.org/exhibitions/467/matt-saunders-parallel-plot/>

Fig. 45 – Miroslav Tichý, Sem título:

<https://www.monsterchildren.com/6406/happy-birthday-miroslav-tichy/>

Fig. 46 – Miroslav Tichý com uma das suas câmeras. (fotografia de Roman Buxbaum):

<https://www.monsterchildren.com/6406/happy-birthday-miroslav-tichy/>

Fig. 47 – Miroslav Tichý, Sem título:

<https://www.monsterchildren.com/6406/happy-birthday-miroslav-tichy/>

Fig. 48 – Wols, *Still-life with garlick* (1937): <http://berinson.de/en/exhibitions/wols/>

Fig. 49 – Wols, *Rabbit with comb and harmonica* (1937).

<http://berinson.de/en/exhibitions/wols/>

APÊNDICES

Apêndice I

Entrevistas Completas

Transcrevemos aqui as entrevistas completas de uma escolha de membros da comunidade tourense. Foram, por razões de conhecimento de causa, apontando a uma maior profundidade, escolhidos membros com mais idade e que tenham ou estivessem estado, particularmente engajados com o ritual *Enterro do Rico Irmão*. Os entrevistados foram apontados por outros elementos da comunidade, alegando um conhecimento maior acerca do ritual. O modelo das entrevistas foi o da entrevista etnográfica que se pauta por uma semiestruturação: as entrevistas etnográficas foram pensadas como uma série de conversas cordiais nas quais o entrevistador foi introduzindo novos elementos lentamente para auxiliar os entrevistados a responderem encadeadamente e informativamente. Foi evitado o uso exclusivo desses novos elementos, ou a sua introdução muito rápida, evitando que as entrevistas assemelhem a um interrogatório formal. Tenta-se evitar esta formalidade através de um discurso consoante e empático tentado evitar a desapareição da “harmonia, e os informantes podem acabar por suspender a cooperação.” (Spradley, 1979).

O modelo fez com que as entrevistas tenham, espontaneamente, navegado para questões não previstas, ficando pautadas por alguma imprevisibilidade característico do modelo e desejável para o conforto dos entrevistados.

Partiu-se da seguinte estrutura de questionário:

Após as devidas apresentações:

O que é o *Enterro do Rico Irmão*?

Quem é o Rico Irmão?

Há quanto tempo existe? Foi sempre assim?

Para que serve? Acha que tem alguma função?

É mais ritual ou é mais Carnaval?

Entrevista I:

Entrevista realizada durante a tarde da segunda-feira de Carnaval, 04/03/2019

Arquivo Mp3, 9 min

Entrevistado: João Carlos Salvador Pires (JCSP), 81 Anos, nasceu no Touro, onde fez a quarta-classe para depois vir a ser seminarista em Viseu. Esteve emigrado no Brasil desde 1952 até 1967, veio, entretanto, casar à terra e levou a esposa para o Brasil de novo, trabalhou numa casa de pneus e foi taxista no Rio de Janeiro. Depois de uma breve estadia no Touro, partiu de novo, para a Alemanha, onde esteve durante 5 anos. Regressa ao Touro, desta vez para ser Presidente da Junta, mas parte novamente, desta feita para a França, durante mais 8 anos. Vive atualmente no Touro e está reformado.

E: O que é o *Enterro do Rico Irmão*?

JCSP: É uma tradição aqui da terra que desde que eu sou gente que me lembra de haver todos os anos. Há anos com mais pompa do que outros, mais fracos, piores, mas pronto. Já o meu pai acompanhava essas coisas, que era o dono desta casa onde estamos. Uma vez iam no *Enterro do Rico Irmão* e o Padre antigo cá da terra saiu ao encontro, o Padre Alfredo Martins Teixeira que não gostava nada destas coisas, mandou parar o enterro, a igreja nunca gostou destas coisas. Entretanto as fonas, as faúlhas das lumieiras estavam a cair em cima do *Rico Irmão* que na altura era uma pessoa que fazia de defunto, e diz ele: “então como é que é, siga o enterro que já me estou a queimar!”

E: Na altura era uma pessoa que fazia de *Rico Irmão*?

JCSP: Era, era uma pessoa, era um sujeito coxo que tratavam por “Tião” só depois é que veio a ser um boneco, tanto que quando o Padre veio barafustar com os do enterro, que eram isto e aquilo, que eram uma vergonha, que aquilo era mal feito, ele disse para andar, que já se estava a queimar, lá do esquife.

E: Quem é o Rico Irmão?

JCSP: Na altura era uma pessoa qualquer da terra, dos que organizavam o *Rico Irmão*, agora é um boneco que fazem com coisas velhas. Antigamente era uma pessoa mesmo, uma pessoa daqui do Touro que fingia morrer e que se fazia de morto.

E: Há quanto tempo existe? Foi sempre assim?

JCSP: Isto já existe há muitos anos, o meu pai nasceu em 1910 e já era assim, e para trás, possivelmente, mas a partir daí tenho ideia, mas a partir daí também houve mais meios. Isto foi mudando, mas o enterro foi sempre igual a um funeral normal.

E: Para que serve? Acha que tem alguma função?

JCSP: É mais para manter uma tradição, isto já funciona automaticamente e também serve para divertir a malta, dar um ar de graça, e também um ritual, tem aquelas mulheres a gritar, normalmente fazem mais barulho que os homens.

E: É mais ritual ou é mais Carnaval?

JCSP: É tudo junto... eu também participei, mas mais no cortejo, quem vai lá ler e tal é um primo meu, fazer o testamento, sabe isto não é muito habitual, é uma coisa rara, uma tradição antiga.

Entrevista II:

Entrevista realizada durante a tarde da segunda-feira de Carnaval, 05/03/2019

Arquivo Mp3, 17 min

Entrevistado: Manuel Pereira Fernandes (MPF), 55 Anos, nasceu no Touro e continua a trabalhar e a viver no Touro, faz habitualmente parte da organização do ritual e já construiu o antropomorfo alguns anos.

E: O que é o *Enterro do Rico Irmão*?

MPF: É uma tradição já muito antiga, que já vem de há muito tempo, e é assim um lavar da roupa velha para depois termos uma roupa nova. Tem mais ou menos a função de um “limpar”. É uma tradição e depois as pessoas juntam-se e mandam-se várias piadas a este e a aquele, acerca de situações que se vão apanhado durante o ano. A piada vai em cima deste e daquele e por vezes as pessoas não gostam, as pessoas não gostam, muitas até deixam de falar. Isto na leitura do testamento. Mas isto do *Rico irmão* é um limpar tudo o que se passa de mau durante o ano, limpar o velho, é por isso que no final o enfiámos no rio e antigamente ainda se dava uns tiros, caçadeiras, pistolas, tudo, para ele ficar bem morto e ir embora na água do rio.

E: Quem é o *Rico Irmão*?

MPF: O *Rico Irmão*, o *Rico Irmão*... eu sei lá... o problema todo é esse! Isso é uma pergunta um bocadinho difícil, é um irmão, as pessoas chamam-lhe irmão, é como na pergunta anterior, é um lavar a roupa velha, quando vão para baixo no *Enterro* vão a chorar, para cima já vêm a cantar, é passar de uma coisa velha para uma coisa limpa.

E: Há quanto tempo existe? Foi sempre assim?

MPF: Isto já é muito, muito antigo, não há memória, ninguém tem memória de quando começou, acontece, pronto.

E: Para que serve? Acha que tem alguma função?

MPF: Sim, sim, como lhe respondi, era limpar, mas isto vem de muito antigamente, e eu acho que pode ter que ver com a religião, como forma de criticar a religião.

E: É mais ritual ou é mais Carnaval?

MPF: Isto é Carnaval, de ritual não sei, mas isto é o Carnaval do Touro. Eu já tive anos que ia a tocar a marcha fúnebre no cortejo, para baixo, e as pessoas vinham-me criticar porque não devia tocar aquilo, que era só para as procissões e para os enterros e para cima, depois de atirar o *Rico Irmão* ao rio, já vínhamos a cantar e a tocar coisas alegres. Depois é a crítica, das pessoas, mais conhecidas, a Junta, a Câmara, o Lar, os Bombeiros... Eu já cheguei a fazer o boneco, duas vezes, fui eu que o fiz, mas antes, eu lembro-me, era um senhor chamado Sebastião Melo, chamavam-no “Tião” e mesmo quando era mais velho ainda fazia de *Rico Irmão*, já tinha por aí 60 anos e ainda fazia de morto. Depois houve um senhor que pegou nisto, um senhor chamado Filipe “Serralheiro” que fez e organizou durante muitos anos, mas como ele não estava cá sempre que estive emigrado na Suíça, mas ele vinha sempre para o dia, entretanto eu também ia fazendo as coisas, e muitas vezes era uma vez um, outra vez outro. Mas agora foram as associações que pegaram nisto, mas não era só a associação que fazia, eram as pessoas que ajudavam. Mas quando o Carnaval deita muito pra alto, como este ano, assim para março, não há cá grande gente, assim da malta nova, e as coisas ficam muito fracas. Como este ano, as coisas correm, um bocadinho fraco, mas no melhor do possível. Ainda para ontem (domingo de Carnaval) não tínhamos previsto nada, foi mesmo na última da hora, mas conseguimos fazer um desfile de máscaras e um bailarico aí à frente, e hoje, estamos à espera, e amanhã também isto é imprevisível. As pessoas aparecem no final de contas.

E: E costuma vir cá muita gente?

MPF: Isto ainda chama muita gente, no ano passado, que chovia consoante chovia, e eram 03h da manhã, e rajadas de vento, e não arredavam pé, uma noite assim e ainda consegui vender 900 cervejas.

E: As pessoas bebem uns copos.

MPF: Sim, sim, mas não é só os daqui, também os daqui de à volta, e os de Vila Cova a Coelheira também bebem bem, mas sempre sem problemas, por vezes as pessoas abusam um bocadinho, mas pronto. Mas aqui as pessoas também são muito humildes e nunca há problemas, talvez se fosse noutros sítios, mas aqui não. Ainda por cima com a quantidade de garrafas que há por aí, era só acertar na cabeça de um, que era muito fácil. As pessoas também já estão mentalizadas que isto é assim, é para a brincadeira é para a brincadeira.

E: E este ano está na organização

MPF: Eu este ano estava à espera de uma lista para a associação (Associação dos Amigos da Freguesia do Touro) mas nada, e estou eu mais o Mário Jorge (Mário Jorge Morgado, Presidente da Junta de Freguesia) que estamos a tratar de tudo. Isto é difícil, mas à última da hora arranja-se tudo e mais alguma coisa. Podia ser mais, se fosse mais gente, mas assim é mais verdadeiro.

Entrevista III:

Entrevista realizada durante a noite do dia de Carnaval, 05/03/2019

Arquivo Mp3, 25 min

Entrevistado: Filipe Morais Salvador (FMS), 63 anos, conhecido como “Filipe Serralheiro” nasceu no Touro e esteve emigrado muitos anos na Suíça, voltando a cada Carnaval, faz habitualmente parte da organização do ritual, organizando textos e encarnado a personagem de “Bispo” no ritual, está reformado.

E: O que é o *Enterro do Rico Irmão*?

FMS: O Enterro do Rico Irmão, por aquilo que me ensinaram, ou melhor, por aquilo que me disseram, pessoas mais velhas que eu, é um contra a religião, um profano contra a religião, um contra, e como as pessoas só tinham esta expressão para se manifestar, usavam o Carnaval. No fundo era: é Carnaval, ninguém leva a mal. Mesmo no tempo do fascismo era nesta altura que uma pessoa se exprimia, que dizia aquilo que sentia. Houve aqui duas pessoas que andaram na

1ª guerra mundial, e uma dessas era o meu avô, e sendo filho de uma família muito religiosa, o Carnaval foi quando já era adulto, não é nada como era agora, o Carnaval era profano e eu não podia. O que eu quero dizer é que a partir daí eu vivo o Carnaval.

E: Quem é o *Rico Irmão*?

FMS: O Rico irmão é um boneco que as pessoas criam, para matar, noutras terras é a Comadre e o Compadre, aqui é o *Rico irmão*, é um bode expiatório, um culpado, um coitado. O Carnaval genuíno, aqui no Touro era assim: houve aqui uma polémica com um Padre por causa do *Rico Irmão* e ele mandou vir a Guarda, mandou vir a Guarda e aquilo deu conflito lá em cima, metade da juventude foi para cima das casas, outra metade ficou cá em baixo. O combinado foi: quando os de cima dos telhados comessem a mandar pedras, os de cá de baixo era para desarmarem a Guarda, e aconteceu, foi isso.

E: Isto aconteceu em que anos?

FMS: Ora, estou agora nos meus sessentas, e isto foi história da minha infância, o povo dizia que tinha acontecido há uns 40 anos, portanto talvez deva ter acontecido há uns 100 anos. E entretanto perguntei acerca do Carnaval do Touro a pessoas dessa época, o Padre era contra o Carnaval porque no enterro levavam lanterna, cruz, pália, tudo como num funeral, e tal como num funeral, quando se passasse numa capela, parava-se e rezava-se, era assim, mas as lanternas e a cruz eram em palha. O Padre era muito mais contra isto, não contra o falatório, e depois havia pessoas vestidas de padre e com cantilenas a parecerem religiosas, mas com um sentido contrário, como esta assim: (cantando) “Já morreu, já vai prá cova, o macaco macacão, fica o rico a fazer contas e não leva nem tostão”. E como havia vários, vestidos de Padre dizia outro: (cantando) “Se é rico tem muito dinheiro, fazemos-lhe ofícios inteiros, se é pobre não tem dinheiro, fazemos-lhe do cu um candeeiro” e outro ainda “Ouve lá tu companheiro, esconde lá o manjerú” e a resposta “Fizeste bem que falaste latineia, o povo nem sequer percebeu meia”. Havia estes ofícios, quando se passava nas capelas, desde lá de cima até cá baixo. E claro sempre a choradeira das carpideiras.

E: Há quanto tempo existe? Foi sempre assim?

FMS: Até o ano 2000 o responsável pelo Carnaval fui sempre eu, e entreguei um conjunto de informações acerca disto a um Padre da Beselga que queria escrever um livro, entretanto o homem adoeceu e faleceu e fiquei sem nada. Que era para juntar tudo e para dizer mais sobre isto. Mas isto tem muitos anos.

E: Para que serve? Acha que tem alguma função?

FMS: A intenção dos antepassados, isto eram 3 dias para esquecer o trabalho, as agonias da vida, para fugir à realidade, era uma libertação, a intenção era essa. Eu houve uns anos que tive na Suíça e não pude estar cá sempre, mas quando eu faltar à Sra. Dos Remédios, quando eu faltar ao Sra. Da Boa Sorte, quando eu faltar ao Carnaval, a vida não me correu.

E: É mais ritual ou é mais Carnaval?

FMS: Para falar a verdade, fizeste uma pergunta difícil de responder porque não quero magoar nem uma parte nem outra, mas acho que é um juntar as duas, uma harmonia, as coisas juntam-se. Mas o Carnaval é muito bonito, a verdade é que desde 2017 que o Padre ainda anda de trombas comigo.

Apêndice II

Manancial de Imagens

Apresentamos aqui o conjunto de imagens duma pré edição, mais específica, de um grupo mais alargado de cerca de 1300 imagens, em 45 rolos de película de formatos 135 e 120, que, consideramos excessivo e detraente à sua visualização, apresentar no seu todo. Seguem, portanto, as imagens em enquadramento total, que funcionaram como fonte específica para o trabalho impresso para a obra final.



ano 2010 - 013



ano 2010 - 024



ano 2010 - 025



ano 2010 - 028



ano 2010 - 043



ano 2011 - 004



ano 2011 - 005



ano 2011 - 028



ano 2011 - 038



ano 2011 - 039



ano 2011 - 043



ano 2011 - 077



ano 2011 - 080



ano 2011 - 082



ano 2011 - 083



ano 2011 - 084



ano 2011 - 085



ano 2011 - 089



ano 2011 - 092



ano 2011 - 098



ano 2011 - 105



ano 2012 - 003



ano 2012 - 007



ano 2012 - 011



ano 2012 - 012



ano 2012 - 013



ano 2012 - 014



ano 2012 - 017



ano 2012 - 019



ano 2012 - 022



ano 2012 - 023



ano 2012 - 033



ano 2012 - 097



ano 2013 - 001



ano 2013 - 012



ano 2013 - 035



ano 2014 - 054



ano 2014 - 063



ano 2014 - 083



ano 2014 - 112



ano 2014 - 113



ano 2015 - 034



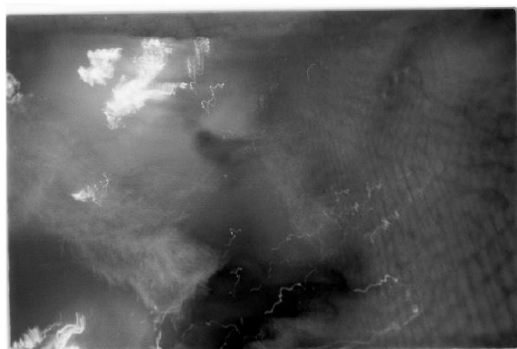
ano 2015 - 038



ano 2015 - 064



ano 2015 - 069



ano 2015 - 072



ano 2015 - 073



ano 2015 - 074



ano 2015 - 080



ano 2015 - 085



ano 2015 - 088



ano 2015 - 091



ano 2015 - 092



ano 2015 - 093



ano 2015 - 095



ano 2015 - 100



ano 2015 - 103



ano 2015 - 104



ano 2016 - 006



ano 2016 - 010



ano 2016 - 022



ano 2016 - 027



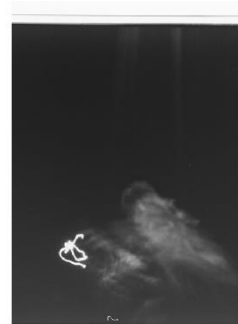
ano 2016 - 037



ano 2016 - 107



ano 2016 - 112



ano 2016 - 113



ano 2016 - 137



ano 2016 - 139



ano 2016 - 140



ano 2016 - 141



ano 2017 - 008



ano 2017 - 017



ano 2017 - 024



ano 2017 - 026



ano 2017 - 028



ano 2017 - 032



ano 2017 - 037



ano 2017 - 049



ano 2017 - 056



ano 2017 - 058



ano 2017 - 069



ano 2017 - 070



ano 2017 - 077



ano 2017 - 083



ano 2017 - 096



ano 2017 - 122



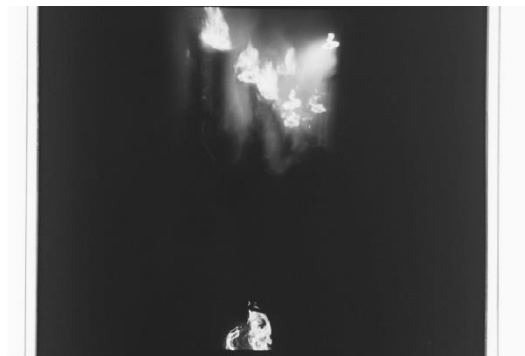
ano 2017 - 137



ano 2017 - 149



ano 2017 - 182



ano 2017 - 192



ano 2017 - 195



ano 2017 - 209



ano 2018 - 001



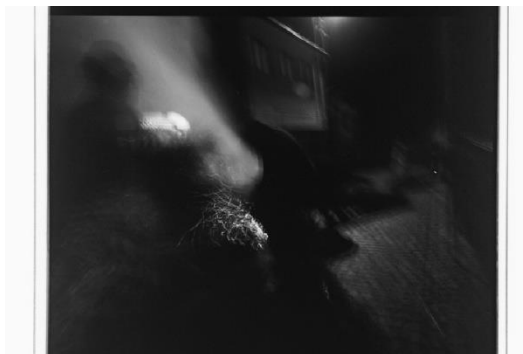
ano 2018 - 047



ano 2018 - 049



ano 2018 - 084



ano 2018 - 148



ano 2018 - 150



ano 2018 - 151



ano 2018 - 157



ano 2018 - 161



ano 2018 - 198



ano 2018 - 201



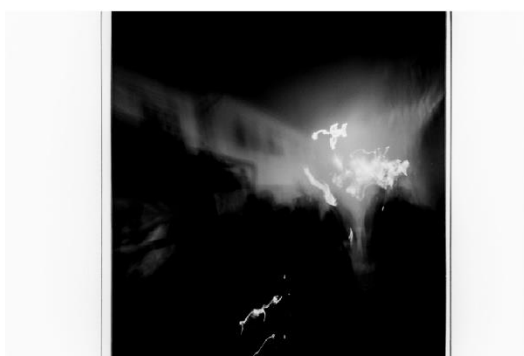
ano 2018 - 213



ano 2018 - 216



ano 2018 - 219



ano 2018 - 232



ano 2019 181



ano 2019 182



ano 2019 183



ano 2019 184



ano 2019 185



ano 2019 186



ano 2019 187



ano 2019 188



ano 2019 189



ano 2019 190



ano 2019 191



ano 2019 192



ano 2019 193



ano 2019 194



ano 2019 195



ano 2019 196



ano 2019 197



ano 2019 198



ano 2019 199



ano 2019 200



ano 2019 201



ano 2019 202



ano 2019 203



ano 2019 204



ano 2019 205



ano 2019 206



ano 2019 207



ano 2019 208



ano 2019 209



ano 2019 210



ano 2019 211



ano 2019 212

Apresentamos também e de seguida 36 imagens exemplificativas do conjunto de 320 diapositivos, que compõe a série de slides para projeção. Dadas as questões de repetição de forma, tom e cromatismo e pelos mesmos motivos acima apresentados em relação às imagens impressas, optamos por uma seleção exemplificativa da componente da obra.



CCCP001



CCCP002



CCCP003



CCCP004



CCCP005



CCCP006



CCCP007



CCCP008



CCCP009



CCCP010



CCCP011



CCCP012



CCCP013



CCCP014



CCCP015



CCCP016



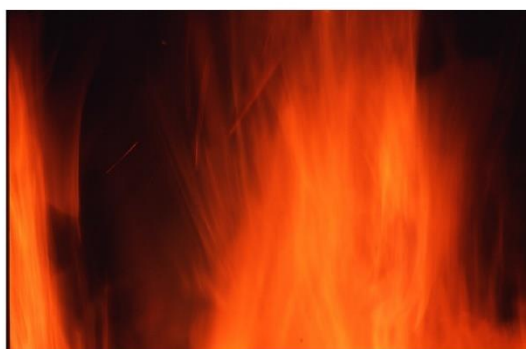
CCCP017



CCCP018



CCCP019



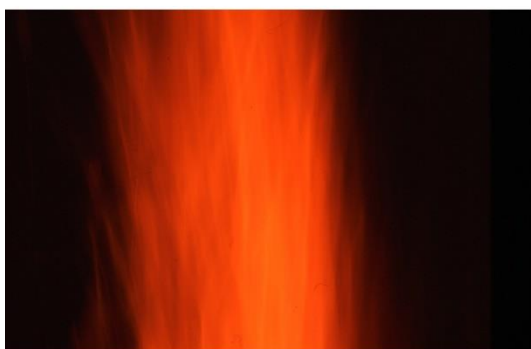
CCCP020



CCCP021



CCCP022



CCCP023



CCCP024



CCCP025



CCCP026



CCCP027



CCCP028



CCCP029



CCCP030



CCCP031



CCCP032



CCCP033



CCCP034



CCCP035



CCCP036